А.К. ЖОЛКОВСКИЙ, Ю.К. ЩЕГЛОВ

РАБОТЫ ПО ПОЭТИКЕ ВЫРАЗИТЕЛЬНОСТИ

РАБОТЫ ПО ПОЭТИКЕ ВЫРАЗИТЕЛЬНОСТИ



Инварианты
Тема
Приемы
Текст

ПУШКИН
ТОЛСТОЙ
ЧЕХОВ
АХМАТОВА
НАБОКОВ
и другие

А.К. ЖОЛКОВСКИЙ, Ю.К. ЩЕГЛОВ

РАБОТЫ ПО ПОЭТИКЕ ВЫРАЗИТЕЛЬНОСТИ

Инварианты—Тема—Приемы—Текст

Сборник статей

Предисловие
М.Л. Гаспарова

Издательская группа «ПРОГРЕСС»
«УНИВЕРС»

ББК 83.3Р
Ж 79

Жолковский А.К., Щеглов Ю.К.

Ж79 Работы по поэтике выразительности: Инварианты—Тема—Приемы—Текст. / Предисл. М.Л. Гаспарова. — М.: АО Издательская группа «Прогресс», 1996. — 344 с.

Статьи, включенные в настоящий сборник, написаны на материале русской поэзии и прозы XIX—XX вв. и охватывают три десятилетия работы в области литературоведения известных филологов А.К. Жолковского и Ю.К. Щеглова, ныне проживающих в США. Авторами была разработана оригинальная литературоведческая концепция, которая утвердила себя под названием «Тема—Текст». В ней делается акцент на содержании литературных произведений и на целостных образных системах — поэтических мирах писателей, т.е. произведение рассматривается в сложном развитии — от темы (идеи, замысла) до конкретного словесного воплощения текста. Книга адресована тем вдумчивым любителям художественной словесности, которым интересно, как сделано литературное произведение, но она может служить также прекрасным пособием для студентов и учащихся-гуманитариев.

Ж $\frac{4603010000-003}{006(01)-96}$ без объявления

ББК 83.3Р

ISBN 5-01-003396-6

ПРЕДИСЛОВИЕ

Это предисловие — в первую очередь для тех, кто впервые встречается с именами А. К. Жолковского и Ю.К. Щеглова. Но вряд ли таких читателей будет очень много. Специалисты-филологи внимательно следят за их публикациями — сперва в СССР, потом за рубежом — вот уже тридцать лет. Любители словесности в России уже знакомы с книгой А. К. Жолковского «Блуждающие сны: Из истории русского модернизма» (М.: «Советский писатель», 1992) — сборником блестящих и парадоксальных интерпретаций Пушкина сквозь Бродского и Гоголя сквозь Соколова. А самый широкий круг читателей скоро узнает и оценит огромный энциклопедический комментарий Ю. К. Щеглова к «Двенадцати стульям» и «Золотому теленку» Ильфа и Петрова — комментарий, не менее увлекательный, чем сами эти романы. Предлагаемая сейчас книга содержит статьи, еще не публиковавшиеся в России. Они могут служить введением ко всем остальным работам обоих авторов. Прочитав их, даже опытный читатель заметит в даже знакомых ему статьях больше, чем замечал раньше: увидит тот общий знаменатель, который лежит за самыми разнообразными мыслями авторов и который, может быть, станет хорошим побуждением для собственных мыслей читателя.

Этот общий знаменатель — та концепция, которая сформулирована в заглавии этой книги, «Работы по поэтике выразительности», и в ее подзаголовке, «Инварианты — тема — приемы — текст». Для краткости и авторы и первые их читатели давно привыкли обозначать эту концепцию двумя словами «Тема — текст». А. К. Жолковский и Ю. К. Щеглов снабдили свою книгу и предисловием, и введением, и послесловием. В них описана и система их понятий, и логика их рассуждений, и истоки их идей, и то, как они вписываются в общую картину научной мысли последних десятилетий. В них не сказано только об одном источнике этой концепции — просто потому, что эта простейшая бытовая ситуация казалась им самоочевидной.

Всякому из нас много раз в жизни приходилось и приходится пересказывать своими словами содержание книг, кинофильмов, картин, даже музыкальных произведений. Мы это делаем, чтобы поделиться впечатлением, чтобы побудить собеседника самого прочитать книгу или посмотреть картину, чтобы объяснить ее значительность (если я — учитель) или ее ничтожество (если я — критик). Такой пересказ может растягиваться надолго, а может сжиматься до одной фразы. Он всегда старается передать

главное и всегда сознает, что это главное нимало не исчерпывает состава произведения. Спрашивается, как мы выделяем это главное и как оно соотносится со всем остальным, что есть в произведении?

На этот вопрос пытаются отвечать школьные учебники, с малых лет внушающие нам два слова-отмычки: «тема» и «идея». Тема — это «то, что показывает нам автор», идея — это «то, что он хочет этим сказать». Идея «Ревизора» — абсурдность общественных порядков николаевской России. Тема «Ревизора» — чиновничий быт заштатного русского городка. Сюжет «Ревизора» — история, как случайно приняли незначительного человека за очень-очень важного. Образы «Ревизора» — Хлестаков, городничий и т. д. Художественные средства «Ревизора» — комическое взаимонепонимание, бытовые детали, складные реплики, неожиданные словечки и т. п. Все школьные разборы русской классики, по которым учились и Жолковский, и Щеглов, и я, и, вероятно, большинство даже молодых читателей, строились по этой удручающей схеме. Мало чем отличаются от этого и заграничные учебники словесности. (Стоит, пожалуй, отметить лишь одно отличие. В английских учебниках слово «theme» обычно означает то, что у нас называется не столько «темой», сколько «идеей», — мысль или чувство, определяющее взгляд автора на свой материал. Именно поэтому, кажется, авторы этой книги сливают тему и идею в понятии «тема», и концепция их называется «тема — текст», а не «идея — текст»).

В чем слабость этих школьных разборов, видно с первого взгляда. Цепь переходов от более общих понятий к более частным — прерывистая и беспорядочная. Между пересказом «темы», характеристикой «образов» и случайными наблюдениями над «художественными средствами» нет никакой связи. Лев Толстой сам определил идею «Анны Карениной» в ее эпиграфе «Мне отмщение, и Аз воздам». И сам же на вопрос, что он хотел выразить своим романом, сказал, что для ответа он должен был бы повторить весь роман от слова до слова. Проследить этот путь от формулировки идеи до всего текста от слова до слова — задача, для школьной техники анализа непосильная. Вот для этого и стали совершенствовать эту технику Жолковский и Щеглов. Средства совершенствования подсказали им и Эйзенштейн, и Пропп, и авторы «рецептивной» теории литературы. Но отталкивались они от элементарных потребностей школьного разбора — потребностей, хорошо знакомых и легко вообразимых любому читателю.

Так явилась концепция «тема — текст» — попытка выделить, назвать и описать все звенья перехода от абстрактной формулировки темы (идеи) к конкретному словесному составу текста, вплоть до синтаксических оборотов, отбора лексики, ритма и рифм. Для этого было введено ключевое понятие, встречающееся на каждой странице этой книги: «приемы выразительности» (ПВ). Чтобы тема превратилась в текст, она должна пройти через сетку приемов выразительности, обогащаясь и конкретизируясь на каждом шагу. Таких приемов авторы выделили десять; а число возможных сочетаний этих приемов, понятно, во много раз больше. Описание прохождения темы по лабиринту приемов выразительности читается скучно, как

техническое пособие, а чертежи, иллюстрирующие это описание, выглядят для неподготовленного читателя отпугивающе. Но это — дело привычки. Здесь есть и такие статьи, которые не отягощены ни терминологией, ни чертежами, — осторожный читатель может начать с них, а кончить там, где иссякнет его любопытство. Потому что эта книга написана именно для любопытствующих: «как сделано литературное произведение». Оно сделано сложно: описание строения маленького стихотворения всегда будет вдвадцатеро длиннее самого стихотворения. Поэтому пусть не обижаются те, кто не найдет здесь сразу ответа на то, как сделана «Анна Каренина». Никто не станет учиться азбуке по «Анне Карениной» — а эта книга есть именно азбука литературного анализа. Вместо «Анны Карениной» читатель найдет здесь «Анну на шее» и Анну Ахматову — право, это немало.

Нужно сделать еще три предупреждения — авторы их делают, но недостаточно заметно. Во-первых, исходной темой может быть не только кусок действительности, но и кусок языка: когда Хлебников пишет «О, рассмейтесь, смехачи!..», то темой его служит не явление «смех», а слово «смех» с его словообразовательными возможностями. Во-вторых, процесс движения от темы к тексту — это нимало не попытка реконструировать психологию творчества писателя, это только средство наглядно представить результат этого творчества. Мы знаем множество примеров, когда рассказ начинал сочиняться, например, с мимоходного запаха крепкого табака (Замятин), а стихотворение — с броской рифмы (Маяковский). Но когда и рассказ и стихотворение кончали сочиняться, то в них оказывалась вся пирамида «тема — приемы — текст», где и тема и приемы к тому же были не случайными, а характерными («инвариантными») именно для Замятина или Маяковского. В-третьих, заметим, что это и не попытка передать ход мысли исследователя. В самом деле, чтобы объективно и аналитично описывать нисхождение от темы к тексту, необходимо сперва совершить в уме восхождение от текста к абстрактной формулировке темы, — и эту операцию авторы проделывают здесь интуитивно, не скрывая возможной ее субъективности Читатель при желании может сам подумать над тем, какие особенности текста произведения побудили авторов к именно такой, а не иной формулировке его темы, — кое-какие указания на этот счет имеются и в самих статьях.

Но хотя начинается исследовательская работа авторов (как и всякая исследовательская работа) с движения интуиции, кончается она изложением предельно рационалистичным. Цель ее — выведение средств выразительности из области подсознательного в область сознательного. Здесь нет места ни тайне писательского творчества, ни произволу читательского сотворчества. Что не поддается формализации в «теме — тексте», то безоговорочно оставляется за рамками исследования: «о чем нельзя сказать, о том следует молчать». А читательское сотворчество твердо вводится в строгие рамки: такие-то варианты интерпретаций допускаются текстом, а такие-то — от лукавого, они отсечены фильтром приемов выразительности. Жолковский и Щеглов сформировались как исследователи в ту героическую эпоху структурализма, когда идеалом гуманитарных наук было сближение

с точными науками. Этот идеал остается для них в силе и сейчас: они сами расписываются в своем «нефилософском и редукционистском уклоне». (Постструктуралистская игра мысли тоже не чужда им — особенно А. К. Жолковскому, — но осознанна и допустима только на фоне структуралистской строгости. В статьях этого тома ее нет.)

У концепции «тема — текст» не было недостатка ни в критике слева, ни в критике справа. Справа ее критиковали за сложность: отпугивали громоздкие описания и чертежи для передачи (казалось бы) простых и очевидных вещей. Слева ее критиковали за примитивность — за то, что в основе ее лежали потребности простейшего школьного разбора. Читатель этой книги должен будет сам искать свое отношение к ней между этих двух крайностей. Повторим лишь главное: она написана для тех, кому любопытно, «как сделано литературное произведение». Есть читатели, для которых такое знание разрушает эстетическое наслаждение от рассказа или стихотворения., — им такая книга не нужна. И есть читатели, для которых такое знание только усиливает эстетическое наслаждение: они любуются не только произведением, но и автором. Для них в этой книге найдется много нового и интересного.

М. Л. Гаспаров

ОТ АВТОРОВ

В этой книге собран цикл статей, опубликованных нами за рубежом, в основном по-русски, в течение двадцати лет (1968—1988). Многое изменилось за эти годы в литературной теории и критике: солидные когда-то научные школы, под эгидой которых начиналась наша совместная деятельность, сошли со сцены и уступили место пестрому набору течений, определяемых предпочтительно с помощью приставки пост-: постструктурализм, постсемиотика, пост-Пропп, пост-Тарту... Сами соавторы тоже менялись (как под неизбежным воздействием лет, так и вследствие смены отечественной научной среды на западную), и естественно, что их нынешняя манера мышления и изложения мало похожа на первоначальную. Работы, разделенные столь значительным промежутком времени, не могли быть полностью унифицированы и приведены к некому «среднему стилю». Без надлежащих пояснений единство их рискует ускользнуть от сегодняшнего читателя.

То, что фигурирует в настоящей книге под названием «поэтики выразительности», зародилось в головах соавторов в конце 50-х годов, начавшись с тривиальнейших наблюдений и вопросов, в научном отношении, казалось бы, мало перспективных. Мы смотрели на литературу глазами рядового читателя, для которого она прежде всего источник развлечения и радости, и не спешили подчинить эту наивную точку зрения какому-либо из готовых научных мировоззрений, начинавших приобретать авторитет в рамках тогдашнего советского структурализма. Теоретическое осмысление пришло постепенно и, как можно видеть из вводной статьи сборника (№ 1), продолжается по сей день. На первых же порах наше внимание привлекали, как уже было сказано, явления совершенно элементарные.

Общеизвестно свойство литературного произведения *выражать* нечто (идею, понятие, авторскую позицию...); то же можно сказать об отдельной части или детали произведения. Это выражение чего-то в искусстве не является автоматическим (как, например, в языке, где идея стола, как правило, выражается с помощью слова *стол*), но представляет собой результат индивидуального творческого акта. Соответствие между означаемым и означающим может поражать как неожиданное, «интересное» и в то же время обладающее точностью и убедительностью. Исследование того, как художественные элементы передают заложенный в них смысл, казалось нам одним из самых перспективных направлений работы в области поэтики. Поясним сказанное примерами.

В фильме «Броненосец Потемкин» один из матросов, стоя в строю, поворачивает голову, следя глазами за проводимыми на расстрел бунтовщиками. Деталь эта не настолько заметна, чтобы быть осознанной зрителем в качестве чего-то необычного, но, как показывает С. Эйзенштейн в своем разборе фильма, она важна как первый намек на имеющий произойти матросский бунт. Поворот головы в строю есть нарушение строевой дисциплины и элемент неповиновения. Этот многозначительный жест одновременно замаскирован и подчеркнут. С одной стороны, значение поворота головы затушевано психологической мотивировкой — ведь любопытство в такой ситуации более чем естественно. С другой, этот поворот одной головы оттенен полной неподвижностью всех остальных матросов, стоящих в ряду. Подобная двойственность в подаче данного жеста вполне понятна и целесообразна виду отведенной ему роли: быть малозаметным, ненавязчивым, но веским и безошибочным предвестием назревающих событий.

Другой пример, из области коммерческого дизайна, — обертка советского печенья «Октябрь», украшенная вязью из красных кленовых листьев. Связь между красным листом и осенним месяцем, казалось бы, вполне традиционна. Но в рисунке есть и другое значение, проведенное замаскированно: красный цвет есть также цвет революции, носящей имя этого месяца. Дизайнер нашел, как мы стали со временем говорить, «готовый предмет» (красный кленовый лист), совмещающий следующие желательные признаки: (а) что-то от осени, (б) что-то от революции и (в) орнаментальность, поскольку лист есть классический элемент узоров и орнаментов. В том, что художник предпочел орнаментальное, т. е. абстрактное, решение изобразительному, можно видеть его тактичный уход от прямолинейного навязывания надоевшей революционной топики. Автор рисунка проявил техническую изобретательность, делающую скромный элемент оформления интересным художественным знаком.

Третий пример — строки из стихотворения Баратынского «Пироскаф»: *Много мятежных решил я вопросов,/Прежде, чем руки марсельских матросов/ Подняли якорь, надежды символ!* М.Л. Гаспаров заметил как-то, что его всегда интересовало, почему поэт в этом стихе сказал «*руки* марсельских матросов», вместо того, чтобы дать матросов, так сказать, в полный рост. В чем интуитивно ощущаемая нами уместность этого крупного плана матросских рук? Ответ достаточно прост. В этих строках идет речь об отплытии и начале нового периода в жизни поэта. Всякое важное начало имеет тенденцию оформляться символами и тропами. Один символ — якорь — здесь уже есть; чтобы не разбавлять символизм начальной зоны бытовым реализмом, а, напротив, его поддержать и продлить, матросы тоже вводятся через троп — pars pro toto, причем в качестве pars (части) выступает рука, элемент и сам по себе многозначительный, фигурирующий во всякого рода эмблемах, ритуальных жестах, поговорках и т.п.

Анализ подобных «мини-текстов» и деталей, иногда чрезвычайно простых, соблазнял возможностью вполне определенного и точного ответа

на вопрос о смысле, выражаемом в данном художественном произведении (принадлежность разбираемых примеров к сфере искусства сомнений не вызывала), и о применяемой при этом технике. Оказывалось, что в очень широком круге случаев проблема из традиционно туманной области «искусствоведения» поддавалась конечному, логически ясному решению, наподобие арифметических и технических задач. Более того: выяснялось, что каждый раз анализируемое произведение, каким бы простым оно ни было, обладает каким-то «секретом», свойственным ему одному, что его действие основано на неком — пусть скромном — изобретении, «фокусе», усиливающем убедительность, доходчивость, поразительность, запоминаемость и другие выразительные свойства содержащегося в этом произведении смыслового заряда. Поиск этой индивидуальной формулы — интересная и нетривиальная задача, ее открытие — определенное исследовательское достижение. Не следует ли держаться аналогичной установки — разумеется, с поправкой на значительно большую техническую сложность — и в отношении полноценных произведений искусства, на время оставив при этом в стороне их эстетические, философские и гносеологические аспекты?

Соавторы с большим вниманием отнеслись к работам известного музыковеда проф. Л.А. Мазеля, который в эти годы развивал именно такого рода концепцию, иллюстрируя ее отнюдь не специально подобранными простыми примерами, а известнейшими произведениями Листа, Шопена, Шостаковича и других классиков. Произведение искусства он сравнивал с изобретением, реализующим какую-либо конкретную техническую задачу (Мазель 1966: 20, 22).

Само собой разумеется, что для изучения и описания художественного произведения (текста) как технического устройства, необходимо было иметь четкое представление о том, для каких целей это устройство предназначается, какие функции оно выполняет. Что одной из важных функций искусства является передача смысла, признавалось всеми. Однако в вопросе о том, как именно следует представлять себе формирование и передачу художественного смысла, соавторы пошли по собственному пути, отличному от магистральной линии тогдашних структурно-семиотических исследований — так называемой московско-тартуской школы. Решающее влияние на соавторов оказали работы С.М. Эйзенштейна, сбор и публикация которых начались в середине 50-х годов. Об их значении для современной поэтики и теории искусства тогда еще мало кто догадывался, и имя Эйзенштейна в академических дискуссиях не упоминалось. П. Палиевский выразил удивление по поводу произвольного, как ему казалось, набора «основоположных» ученых, сформулированного в одной из наших первых статей; комбинация «Шкловский, Тынянов, Пропп и Эйзенштейн» казалась ему столь же нелепой, как «Балли, Вандриес, Педерсен и Мейерхольд» (Палиевский 1974: 47).

Система взглядов Эйзенштейна достаточно подробно освещается в одной из статей, публикуемых в книге (№ 1), и мы здесь не будем на ней

останавливаться, ограничившись буквально двумя словами. Согласно Эйзенштейну, функцией искусства является энергичное эмоциональное внушение зрителю/читателю темы произведения, создание живого образа этой темы, окрашенного авторским отношением к ней. Соавторы были покорены технической изощренностью и очевидной верностью эйзенштейновских анализов, призванных иллюстрировать указанную концепцию искусства; соблазняла возможность перевести их на более строгий и логически эксплицитный язык современных структуралистских представлений (см. статью № 2).

Вместе с тем было очевидно, что сама идея о сущности искусства, для которой Эйзенштейн создал в своих работах столь внушительное техническое обеспечение, в общей своей форме не может считаться полностью новой; писатели, критики, теоретики искусства оставили на этот счет немало высказываний и афоризмов, разнообразных по глубине, меткости и богатству нюансов. Лишь значительно позже ознакомились соавторы с современными школами критической теории на Западе, видевшими в искусстве средство «делать что-то» с читателем (Клиэнт Брукс, С. Фиш), в частности — служить для последнего «мыслительной машиной» (Ричардс). В первоначальный период работы, помимо работ Эйзенштейна, одним из важных ориентиров было для них известное толстовское определение искусства как «заражения чувствами» с помощью «внешних знаков».(«Что такое искусство»; Толстой 1951: 65).

Целью поэтики, разрабатывавшейся соавторами, и стало изучение средств, с помощью которых совокупность внешних знаков приобретает способность заражать их получателя заданными чувствами, идеями и отношениями к действительности. Мы предположили, что логика такого заражения должна быть универсальной, т. е. состоять из неких типовых понятий или операций, к которым на определенном уровне можно было бы нетривиальным образом свести любое произведение любого автора. Другими словами, задача состояла в построении метаязыка для описания выразительной структуры художественных произведений.

Универсальность метаязыка означала, между прочим, что с точки зрения логики выразительности анализ малых и скромных текстов — вроде вышеупомянутой обертки печенья — мог быть столь же целесообразен и оправдан, как и исследование сложных, так называемых великих произведений. В этом отношении нам были близки установки ранних русских формалистов, готовых с одинаковой серьезностью рассматривать поэтику гоголевской «Шинели» и загадок, «Дон-Кихота» и полицейской новеллы. Как в ранних, так и в более поздних работах соавторов литература высокой сложности как объект анализа занимает равное место с афоризмами, остротами, пословицами, детскими рассказами, малыми фрагментами, отдельными фразами или строфами и тому подобными «молекулярными» манифестациями литературности. С точки зрения теории, занимающейся выработкой метаязыка искусства, существенный водораздел пролегает не между большими и малыми, а между «заразительными» и «незаразительными» произведениями.

В 60-е годы в СССР научным идеалом для структурной поэтики всех направлений оказалась лингвистика, к тому времени наиболее технически развитая, теоретически себя осознающая и точная из дисциплин семиотического цикла. Лингвистика, в свою очередь, преклонялась перед математикой и кибернетикой и видела в них свой образец. Энтузиасты научной поэтики стремились заимствовать из лингвистики (а тем самым, косвенно, и из математико-кибернетической сферы) как общеметодологические уроки, так и конкретные приемы описания знаков и их систем. Девизом структуралистской поэтики была ясность понятий и строгость мыслительных процедур — качества, противопоставлявшиеся расплывчатости, логической неряшливости и невнятице традиционного литературоведения.

Лозунг точности, по-видимому, сыграл роль того раздражителя, который в наибольшей степени восстановил литературоведов традиционных исповеданий против сторонников «новых методов» и вызвал их объединенные нападки на структурно-семиотическую ересь. Среди объектов этой критики соавторы настоящей книги оказались одними из наиболее уязвимых: их неоднократно высмеивали, противопоставляли «серьезному литературоведению», обвиняли в невежестве и легковесности, банальности, повторении школьных истин и т. п. Многие из упреков, вне сомнения, имели под собой почву, другие — как это сейчас ясно видно — были основаны на недоразумениях, рассеять которые в свое время мы, к сожалению, не смогли или не постарались.

К числу недоразумений относится не в последнюю очередь недостаточная договоренность о смысле понятия «точность», вокруг которого было в свое время сломано столько копий. В худшем варианте оппоненты структурной поэтики высмеивали ее сторонников за несбыточное намерение применить к искусству число и меру, заключить переливающиеся, ускользающие красоты поэзии в рамки математических формул, определений и т. д.; в лучшем — они указывали, что структуралисты лишь производят обмер малосущественных, наиболее очевидных и тривиальных параметров литературного произведения (таких, например, как в прозе — «голый сюжет», а в поэзии — версификационный аспект), игнорируя всю его неуловимую и уникальную «суть». В обоих случаях сторонники точных методов изображались как упрямые схоласты, проходящие мимо подлинных тайн искусства и тем самым безнадежно обрекающие себя на маргинальное положение в науке.

В действительности никто из деятелей структурной и семиотической поэтики не был настолько наивен, чтобы стремиться к точности в том смысле, в котором это слово выступает, скажем, в выражениях «точные приборы» или «точно, как в аптеке». Идеалом научной поэтики и в самом деле является точность, но понимаемая в другом смысле — как *системность*, т. е. как представление различных художественных объектов (произведений и их фрагментов) в терминах единого концептуального аппарата, или метаязыка, специально приспособленного для объектов данного рода. Желательно, чтобы картина изучаемого явления без остатка складывалась из единиц этого метаязыка, получала в них связное и логически

ясное выражение. Образцом подобного аппарата в лингвистике может считаться система фонологических дифференциальных признаков. На их примере видно, между прочим, что отдельные уровни изучаемого объекта (здесь — фонологический уровень языка) могут получать отдельное описание с помощью своих собственных систем единиц. В поэтике иллюстрацией подобного специального языка для отдельного уровня является пропповский набор мотивов («функций») волшебной сказки, покрывающий почти исключительно сюжетный (событийный) аспект сказочной структуры, но не затрагивающий тематики, образов, описаний, стиля и т. п. Важно, таким образом, не только располагать метаязыком, но и четко определять уровень его применимости.

Существенно заметить, что точность во втором смысле, или системность, отнюдь не обязательно предполагает точность в первом (математическом или аптечном) смысле, которую критики структурализма, ломясь в открытые ворота, объявляли недостижимой для литературоведения. Метаязык может включать единицы, определенные неформальным образом, интуитивно, с неизбежной примесью субъективности. Во многих случаях математическая точность невозможна и не ожидается; типология художественных стилей Г. Вельфлина не может состязаться по точности своих терминов с периодической таблицей Менделеева, хотя и та и другая являются образцами системного подхода в своих соответственных областях. Системность не гарантирует и правильности, релевантности картины: так, вульгарно-социологическое литературоведение последовательно и единообразно объясняло литературные явления, вплоть до самых мелких деталей, в одних и тех же категориях экономики и классовой структуры общества, однако познавательная ценность этого бесспорно системного подхода оказалась ничтожной.

Метаязык, задуманный соавторами, должен был, конечно, обладать точностью во втором смысле, т. е. быть системой. Следует подчеркнуть, однако, что он претендовал и на повышенную точность в первом смысле, т. е. на бóльшую силу различения и идентификации художественных конструкций, бóльшую способность фиксировать мелкие и малозаметные находки в области выразительности, которые прежде считались маловажными и не находили себе места в анализах художественных произведений (хотя создатели последних — писатели, режиссеры — всегда придавали подобным мелочам большое значение). Характерной приметой времени была вера соавторов в то, что некоторые метаязыковые описания (например, в сфере повествовательных структур) смогут быть выполнены настолько точно (в первом смысле), что позволят моделировать на компьютерах порождение новых произведений в данных жанрах (например, детективных новелл, лимериков, сюжетов карикатур [cartoons] и т. п.). Это, однако, было не конкретной программой действий, а скорее идеалом дальнего прицела, стимулирующим строгость и формализм исследовательского мышления.

Модель, которую стремились создать соавторы, в первых публикациях носила неудобопроизносимое название «Тема — Приемы Выразительности

(ПВ) — Текст», а позже получила название поэтики выразительности (см. нашу книгу под таким названием в Библиографии). Список элементарных ПВ—своего рода алфавит выразительности — включает такие операции, как конкретизация, увеличение, повторение, разбиение, варьирование (= проведение через разное), контраст, согласование, совмещение, подача, сокращение. Особенно важен прием совмещения, послуживший — наряду с логически дополняющим его приемом варьирования — одним из первых камней в намеченном здании поэтики выразительности.

Абстрактность понятия «совмещение» позволяла объяснять с его помощью самый широкий круг художественных фактов. Единый принцип усматривался в основе устройства столь разнородных явлений и объектов, как, скажем, (1) выразительная конструкция внезапного поворота, лежащая в основе необозримого количества сюжетов (о ней см. статью № 3), (2) конкретный физический предмет, вроде окна, газеты или закрытого экипажа в новеллах о Шерлоке Холмсе (см. № 5), или (3) одновременно подчеркнутый и замотивированный жест поворота головы в «Потемкине»). В этих трех случаях совмещение выступало как фактическое сосуществование в одном и том же предмете или действии различных, вплоть до противоположности, качеств или функций. Но есть и совершенно иная разновидность совмещения: (4) мысленное взаимоналожение и отождествление в чем-то сходных объектов. Она используется, среди прочего, в определении метафоры и некоторых других тропов. В частности, метафора предстает как конструкция из двух ПВ: варьирования признака X через два контрастных предмета и совмещения этих последних.

Обозреть все варианты и применения приема совмещение здесь невозможно; стоит упомянуть лишь самое общее: что данный ПВ может выполнять, с одной стороны, функции «идеологические», осуществляя медиацию между важнейшими мировоззренческими альтернативами, занимающими человечество (например, 'опасность' vs. 'безопасность', как приблизительно определяются полюса в новеллах шерлокхолмсовского цикла; другие примеры см. в статье № 11), а с другой — функции «технические», создавая объекты, интересные прежде всего компактностью, оригинальностью и одновременно органичностью объединения разнородных качеств, идей, операций (примером удачного технического совмещения может служить соединение революции, осени и орнаментальности в обертке «Октябрь»).

Как же должен выглядеть анализ литературного произведения, основанный на понятии темы и на системе приемов выразительности? Как было сказано выше, соавторы стремились к возможно более подробной и дотошной фиксации выразительных решений, принимаемых писателем в процессе воплощения темы. Описание, включающее столь большое количество «мелочей», рискует оказаться слишком громоздким, запутанным, непригодным для чтения; придать ему ясность и обозримость можно по известному риторическому методу последовательных приближений, повторных пересказов одного и того же содержания с возрастающей степенью подробности. Важную и принципиальную аналогию этому соавторы нашли

в современной лингвистике, которая рассматривает структуру языковых высказываний в виде серии уровней, приближающихся к реальному тексту и связанных между собой трансформациями. Параллелизм между художественным и языковым высказыванием очевиден, и идея применить сходный дескриптивный аппарат напрашивалась сама собой. В силу этих соображений формой представления художественной структуры в поэтике выразительности стала *деривация* — многоступенчатый *вывод* текста из темы с помощью ПВ.

Тема — самый абстрактный, или глубинный, уровень описания текста. Она мыслится — с некоторыми важными оговорками — как лишенная выразительности. В наших первых опытах деривация текста из темы выглядела как сплошной, не делившийся на какие-либо уровни, процесс (именно таковы образцы, которые читатель найдет в № 13 — Приложении). В дальнейших работах, по мере усложнения анализируемых текстов, такое разделение было признано необходимым. Следующим после темы этапом на пути наращивания художественности стал уровень *глубинного решения*, связывающего элементы темы в некую первичную конструкцию, которая уже обладает некоторой художественностью, поскольку в ее организации участвовали ПВ, но еще не является линейной (вытянутой по временной оси). Глубинное решение, которое можно назвать общей программой деривации текста, реализуется затем в виде *глубинной структуры*, которая далее преобразуется в *поверхностную структуру*, отражающую все существенные элементы и связи произведения.

В процессе вывода используются не только ПВ, но и их *типовые комбинации* (например, конструкция «Затемнение», рассматриваемая в статье № 6), а также всякого рода художественные полуфабрикаты, хранящиеся в готовом виде в словаре литературы. Так, повествовательные произведения строятся с использованием большого количества *общелитературных фабульных мотивов*, архетипических ситуаций, символов и т. п., имеющих свои собственные темы и выразительные структуры (роль таких готовых мотивов демонстрируется в статьях №№ 7, 8). Важной частью модели является так называемый *словарь действительности* — набор объектов, известных данной культуре и наделенных в ней определенными свойствами и функциями. Этот инвентарь объектов включает не только предметы как таковые, но также слова, грамматические категории, стихотворные размеры и вообще любые мыслимые элементы литературной и поэтической техники. Оказывается, что все они — в определенных условиях — могут приобретать то или иное значение и различными оригинальными способами включаться в выражение темы (см. статью № 4).

Получение текста из темы не следует понимать как изображение творческого процесса: деривационная форма описания не выражает никаких презумпций о порядке возникновения произведения в мозгу его создателя. Единственная цель такой формы — показать, из чего (в терминах ПВ) складывается выразительность каждого элемента, аспекта или объекта,

входящего в произведение, каким образом все эти элементы соотносятся с темой и друг с другом.

Вывод текста из темы с помощью ПВ — последовательность операций, изображавшаяся ради наглядности в виде графической схемы. Целью схемы было эксплицитное представление выразительной логики разбираемого текста. Путем к этому было раздробление процесса на элементарные шаги, что приводило к его значительному удлинению и усложнению. Чтение подобных схем и комментариев к ним требовало такого прилежания, которого трудно было ожидать от гуманитарной аудитории, привыкшей к более литературным формам изложения. Поэтому, продемонстрировав несколько выводов текста из темы во всеоружии формального аппарата, мы в последующих своих анализах позволяли себе упрощать картину. А иногда опускали и саму форму деривации. Некоторые из критиков поэтики выразительности принимали такое облегченное изложение вывода «тема — текст» за обычный литературоведческий и даже школьный анализ (их типичные вопросы: «Что в этом нового?» или «Чем все это отличается от традиционного explication de texte?»).

Подобные вопросы не исключены и в отношении предлагаемой книги, поскольку многие из ее статей имеют «человеческое лицо» и рассчитаны на широкого читателя, не оснащенного специальными познаниями в области теории и терминологии. Это вполне естественно, поскольку поэтика выразительности вырастает из наивного читательского любопытства и в конечном счете интересуется именно традиционными задачами, обычно предлагаемыми в учебниках (типа: что выражает такой-то элемент? почему он удачен и уместен? каким образом такой-то элемент способствует выражению такой-то идеи? как выражена такая-то идея в таком-то отрывке текста? и т. д.). Существенно, однако, что она старается выработать формальный метаязык для систематического решения подобных задач. Даже наиболее популярные и беллетризованные разборы текстов в настоящей книге обеспечены техническим аппаратом поэтики выразительности и могут быть при надобности переведены в более строгую форму. Что еще важнее, для них характерна гораздо более пристальная фокусировка исследовательского внимания на фактуре произведения, чем в такой поэтике, которая не нацелена специально на «вычисление» всей выразительности, вложенной автором в обработку темы, не ставит себе целью учет всех сделанных им художественных находок, сколь бы скромными они ни были.

Движение от темы к тексту заставляет исследователя открывать многие существенные (якобы самоочевидные, но не заметные обычному литературоведческому глазу) особенности поэтической структуры. Целый ряд интересных, а порой и блестящих авторских решений в литературном произведении может быть замечен только через призму ПВ. Хотелось бы, чтобы читатель увидел в приемах выразительности не квазинаучный жаргон, маскирующий общеизвестные истины, а элементы концептуального метаязыка, позволяющего — в случае удачи — делать новые и нетривиальные утверждения.

Коль скоро мы принялись рассеивать прошлые или предупреждать будущие недоразумения, вернемся еще раз к понятию темы. Как в структурно-семиотических, так и в гуманитарно-литературоведческих кругах оно было в свое время принято с холодностью, объяснявшейся рядом неприятных ассоциаций — прежде всего с пресловутой школьной практикой извлечения «идейного содержания». Но для поэтики выразительности тема — это отнюдь не интерпретация или толкование, а лишь начальное звено в определенном типе представления художественной структуры. Она неотделима от данного акта деривации и от текста, который последняя изображает с нужной нам степенью приближения.

Тема, таким образом, имеет относительный и операционный характер, целиком определяясь форматом данного описания, т. е. тем, с какой полнотой или на каком уровне мы желаем отразить устройство текста. Если, скажем, ставятся чисто иллюстративные цели, для которых достаточно лишь общих контуров структуры, то и вывод, и тема будут соответственно упрощены. Если потребовать большей подробности отражения текста, то обогатится и тема. Но ни в каком случае не может она претендовать на статус абсолютного утверждения об «идейном» или каком-либо ином «содержании» данного произведения.

Сделав это предупреждение против смешения темы с интерпретацией, следует признать, что они все же не вполне чужды друг другу. Тема может рассматриваться как сильно упрощенное подобие интерпретации литературного текста, как ее уменьшенная модель. Усложняя тему (и соответственно описание в целом), мы можем приближать формулировку темы к «прочтению» в традиционном смысле слова. Формат для описания тематического уровня в поэтике выразительности постепенно расширялся, предусматривая разнообразие родов тем и сложность их внутренней организации. Наряду с *идейными*, или *предметными*, темами, т. е. высказываниями, в широком смысле слова, о реальном мире (например, общеизвестныи темами Чехова или Толстого) возможны темы *стилистические*, или *орудийные*, т. е. установки относительно языка и других орудий художественного выражения (такую природу, видимо, имеют многие из тем Хлебникова), а также темы *интертекстуальные*, т. е. установки данного текста в отношении других литературных текстов и явлений (крайний пример — темы Козьмы Пруткова и пародии вообще; см. также статью № 9). Если говорить о ее внтуреннем строении, тема любого из трех родов может включать *инвариантный* и *локальный* компоненты, т. е. тему, общую для всего творчества (или отдельного периода) данного автора, присутствующую во многих его произведениях, и тему, специфическую для данного текста (примеры инвариантной и локальной тем применительно к детским рассказам Толстого читатель найдет в статье № 6). К этому могут добавляться и другие тематические элементы, как, например, тема избранного автором жанра (известно, что жанры, как и другие формальные параметры литературы, обладают своим собственным смысловым потенциалом). Каждый из компонентов, в свою очередь, может иметь сложную структуру, включая *собственно тему*, *антитему* и др.

Инвариантная тема (или инвариантные темы) одного автора — это угол зрения, под которым автор видит все вещи, любимая мысль, которую он вписывает во все свои художественные, а часто и обычные высказывания. С помощью приемов выразительности инвариантная тема писателя воплощается во множестве *мотивов*, которые также имеют тенденцию к постоянству; эти устойчивые мотивы называются *инвариантными мотивами* данного автора. Они в свою очередь могут по-разному совмещаться друг с другом. В результате всего этого ветвления и совмещения выражение инвариантной темы оказывается крайне многообразным и изобретательным. Самой последней инстанцией в этом развертывании и схождении мотивов являются конкретные предметы, набор которых у каждого автора также отличается некоторым постоянством: так, у Пастернака одним из излюбленных предметов является окно, находящееся на пересечении целого ряда инвариантных тематических функций (см. статью № 10). Весь этот мир характерных мотивов и объектов одного автора в поэтике выразительности называется *поэтическим миром*. Описанию поэтических миров конкретных авторов, отдельных фрагментов таких миров и некоторых типичных для них объектов посвящен ряд статей книги (№№ 5, 10, 11, 12).

При чтении книги следует учесть значительный временной разброс помещенных в ней работ. Он отражает развитие модели от простой формализации школьных представлений о литературе к достаточно утонченным теоретическим и техническим построениям и далее к ее теперешнему состоянию, когда закат структурализма и собственная эволюция побудили соавторов вернуться на более привычные гуманитарные пути, не утрачивая в то же время (как хотелось бы надеяться) того особого видения литературы и тех специфических профессиональных умений, которые были ими приобретены на двух предшествующих этапах.

Как и наша предыдущая книга (Жолковский и Щеглов 1986), данный сборник стремится отразить различные аспекты поэтики выразительности, продемонстрировать ее теорию и практику и показать ее применение к разнообразному материалу. Все работы, вошедшие в книгу, были ранее опубликованы в зарубежных изданиях. Соавторы воздержались от какого-либо содержательного или композиционного изменения первоначальных текстов статей, ограничившись чисто редакционной правкой (оформление, стиль, сокращения).

А.К. Жолковский, Ю.К. Щеглов (1993)

1
ВВЕДЕНИЕ

О порождающем подходе к тематике: поэтика выразительности и современная критическая теория

Когда в разгар советской семиотической весны 60-х годов авторы этой книги попытались возродить — в рамках создававшейся ими «поэтики выразительности» — понятие *темы*, многие из их коллег пожимали плечами. Слово «тема» звучало положительно немодно и, как казалось, не обещало ничего интересного, будучи дискредитировано долгим употреблением в официозных школьных учебниках и нагружено неприятными идеологическими коннотациями. Несмотря на скептицизм окружающих, мы все же остались верны «теме», видя в ней полезный и даже необходимый элемент семантической и генеративной разновидности поэтики, разработкой которой мы тогда занимались. Нам служили моральной поддержкой неоднократные указания Н. Хомского о том, что его трансформационная теория есть по сути дела продолжение традиционной лингвистики, вызванное к жизни проблемами, которые последняя поставила, но не смогла научно разрешить[1]. Как нам казалось, положение в теории литературы было примерно аналогичным и оправдывало привлечение в чем-то сходного технического аппарата.

Результаты наших работ были изложены в ряде публикаций по поэтике выразительности, частично воспроизводимых в настоящей книге. Задача данной статьи — не пересказывать лишний раз основные положения этой концепции, а выявить несколько точек и областей схождения между нею и некоторыми из влиятельных направлений в современной литературно-критической теории на Западе. Я постараюсь показать, что поэтика выразительности, возможно, не была столь доморощенным явлением, каким она представлялась некоторым из критиков, и что отдельные ее моменты сохраняют свою актуальность и сейчас, в контексте постструктуральных теоретических дискуссий.

1. Одним из стимулов для развития этой разновидности структурной поэтики послужили работы С.М.Эйзенштейна, публиковавшиеся в 50-е и 60-е годы в журналах и сборниках по истории и теории кино[2]. С точки зрения структурного описания литературы особенно многообещающим

казалось центральное для Эйзенштейна понятие *темы* — инвариантной смысловой единицы, определяющей собой строение произведения искусства. Согласно Эйзенштейну, диахронический процесс создания художественного текста, равно как и его синхронная структура (различие, которому он не склонен был придавать принципиального значения), предстают как перевод темы в серию *изображений* с помощью определенной тактики, преследующей цели *выразительности*. Изображения, представляющие собой элементы материальные и постигаемые чувствами, выстраиваются в определенный порядок, в свою очередь, основанный на принципах выразительности. В ходе сильного эмоционального и интеллектуального воздействия, заставляющего читателя/зрителя «пережить» тему, изображения трансформируются в его сознании в ментальное явление, называемое *образом*. Будучи художником революционного авангарда, Эйзенштейн видел в искусстве средство манипулировать массовыми аудиториями, вызывать в них образы заданных тем и приводить их в нужные эмоциональные состояния. Не придавая большого значения очевидной тоталитарной подоплеке такого подхода к искусству (наука нас в данном случае интересовала гораздо больше, чем политика)[3], мы были заинтригованы чисто техническими его возможностями в свете новейших идей структурной лингвистики, особенно в ее кибернетической, трансформационной и порождающе-семантической (так наз. школа «Смысл — Текст») разновидностях.

Работы Эйзенштейна давали достаточно основания для подобных надежд. Его анализы собственных фильмов, его комментарии к широкому кругу произведений всех жанров и родов искусства представляли собой обильный материал для изучения того, что позднее получило название *приемов выразительности* (ПВ) — технических операций, осуществляющих переход от темы к изображениям. В понимании Эйзенштейна эта техника выразительности имеет универсальный характер и, mutatis mutandis, приложима к живописи, прозе, поэзии, кино, музыке, театру. До известной степени она находит себе применение также в научной мысли, рекламе, искусстве политики и повседневном поведении людей. Статьи Эйзенштейна и записи его семинаров во ВГИКе[4] изобилуют разборами текстов, в которых интуиция и сила воображения сочетаются с конструктивной строгостью; помимо анализов, они содержат широкий спектр теоретических обобщений и увлекательных экскурсов в другие дисциплины.

Вдохновляясь формалистическо-кибернетическим пафосом советских гуманитарных наук 60-х гг., мы вполне серьезным образом помышляли о переводе эйзенштейновских методов описания в строгую операционную систему, где были бы формализованы по крайней мере те ПВ, которые детальнее всего разработаны в его анализах текстов[5]. Было более или менее ясно, что число основных, элементарных приемов выразительности не должно быть слишком большим, и что их систематическая инвентаризация — цель вполне достижимая. Был принят на вооружение эйзенштейновский принцип постепенного перехода от темы к окончательному тексту и обратно, но (в отличие от Эйзенштейна) мы с самого начала отказались

связывать с ним какие-либо представления о диахроническом процессе создания произведения художником. Как и в лингвистике, трансформационная форма описания призвана была демонстрировать лишь синхронные соотношения: с одной стороны, между текстом и темой, с другой — между различными элементами и уровнями текста.

На первом этапе работы над «порождающей поэтикой» (1966-70), увлекаясь преимущественно техническими, «инженерными» аспектами модели, мы склонны были насыщать свои работы нумерованными формулами и длинными деривационными схемами, эксплицирующими заключенную в произведении логику выразительности. Задача рассмотрения понятия темы в более широком семиотическом и философском контексте — например, в связи с проблемой художественного смысла или с возможностью множественных, в том числе противоречивых и несовместимых, прочтений одного и того же текста — встала перед нами лишь во вторую очередь и никогда не занимала в наших исследованиях доминирующего места. Подразумевалось, что в большинстве случаев произведение имеет некое среднее, или стандартное, прочтение, относительно которого среди читателей существует достаточный консенсус. При заведомом наличии нескольких альтернативных или одновременных прочтений проблема могла решаться либо введением многозначности в тему, с соответственным усложнением вывода «тема — текст», либо таким подходом, при котором разные прочтения рассматривались как раздельные «художественные знаки», каждый со своей собственной деривационной структурой. Гипотеза о консенсусе вторила авангардистскому (но, впрочем, широко распространенному и за пределами авангарда) представлению Эйзенштейна о коллективах читателей/зрителей, которые поддаются манипулированию, ибо разделяют одно и то же фундаментальное отношение к действительности и подчиняются одним и тем же законам восприятия. Как оказалось позже, идея эта была созвучна и некоторым влиятельным направлениям новейшей теоретической мысли на Западе.

2. Другим источником, повлиявшим на возникновение поэтики выразительности, была грамматика волшебных сказок В. Я. Проппа, чье вторичное явление в мире научных идей совпало с публикациями теоретических работ Эйзенштейна, хотя о возможности соотнести эти два направления мысли в то время никто еще не задумывался. Одним из великих соблазнов структуралистских 60-х годов — по крайней мере, для авторов этой книги — была идея о возможности применить что-то вроде пропповской схемы к литературе в собственном смысле слова. Как известно, Пропп представил большой корпус однотипных сказок в виде «одного текста», показав, что в основе их всех лежит одна и та же цепочка повествовательных функций, или мотивов. Но если при наличии столь явного общего каркаса эти фольклорные тексты все же являются разными произведениями, облекаясь каждый раз в новые краски и детали, то, по-видимому, система единиц, описывающих их инвариантность, должна быть дополнена какимто другим метаязыком, который столь же ясно и последовательно объяснял

бы их индивидуальные особенности. Этот вопрос приобретал особую наглядность при переходе от фольклора к литературе как таковой. Если в мире волшебной сказки разница между текстами часто оказывается довольно поверхностной и вызывается задачами элементарного разнообразия, то она становится заметно более сложной, художественно полифункциональной и ускользающей от схематизации в таких литературных аналогах сказок, как комедии Мольера, новеллы Конан Дойла и другие произведения, группирующиеся в циклы с единым набором сюжетных и иных мотивов[6].

Было очевидно, что попытка покрыть ряд однотипных произведений простой и раз навсегда заданной последовательностью мотивов, столь блестяще удавшаяся Проппу в отношении сказок, столкнется в данном случае со значительными трудностями. Для тех более гибких и оригинальных вариаций, которые типичны для литературных циклов, подходящим языком описания могло бы стать что-то вроде эйзенштейновского аппарата тем и приемов выразительности. Следует прежде всего сформулировать для этих текстов единое тематическое ядро; сюжет каждой отдельной новеллы или пьесы выводился бы из этого смыслового инварианта применением к нему (или к какому-либо его сегменту) различных приемов выразительности и их комбинаций. Некоторые комбинации ПВ, применяемые к сходным тематическим элементам, многократно воспроизводятся в разных произведениях: в этом случае мы имеем стандартные мотивы более или менее пропповского типа. В других случаях автор применяет новые, «одноразовые», выразительные ходы, в результате чего возникают более оригинальные сюжетные конструкции. Но и повторяющиеся мотивы не являются полностью неизменными, поскольку представляют собой уже не исходные неразложимые величины, как в системе Проппа, но составные образования, выводимые из более абстрактных смысловых элементов по правилам выразительности, каковые могут применяться в разных дозах и комбинациях от случая к случаю. Типовые единицы в такой системе не сводятся к одному виду (например, событийному мотиву), и их комбинаторные и позиционные возможности могут быть весьма разнообразными.

Примерно таким рисовался нам аппарат для описания групп сходных литературных произведений с отчетливо пропповской, хотя и значительно более изощренной, чем в волшебных сказках, структурой. Искомая модель мыслилась как «Пропп, помноженный на Эйзенштейна»[7], приемы выразительности — как инструмент, отвечающий одновременно за разнообразие и за художественную эффективность этих текстов. Имеется особый ПВ, носящий название варьирования, или проведения через разное. Но в более широком смысле не только он, но и все остальные приемы, так или иначе преобразуя тему, придают ей вариативность, в частности, благодаря тем специфическим выразительным эффектам, которые свойственны каждому ПВ.

3. Эти соображения и влияния подсказали центральную метафору, определившую характер задуманной нами «нео-эйзенштейнианской» поэтики. В качестве ее образца была взята трансформационная лингвистика с

ее глубинными и поверхностными структурами, и в особенности семантические модели «Смысл — Текст» с их многочисленными уровнями приближения к реальному языковому высказыванию[8]. Соответствия между художественным текстом, с его различными аспектами и деталями, с одной стороны, и темой, с другой, предстают в форме постепенной деривации поверхностных элементов (как-то: событийных последовательностей, персонажей, применяемых в сюжете физических объектов, тропов, ритмических фигур и т. п.) из более глубинных и абстрактных, выводимых, в свою очередь, из исходного конструкта — темы. В роли преобразовательных операций, ответственных за вывод текста из темы, выступают приемы выразительности. Дальнейшая разработка этой модели в процессе возрастающих по сложности анализов текста добавила к первоначальным элементарным ПВ ряд новых элементов и черт — таких, как типовые комбинации ПВ; специфические круги выразительных эффектов, приписываемые ПВ и их комбинациям; разделение глубинного компонента вывода на ряд уровней (тема, глубинное решение, глубинная структура); введение (в теории) словарного компонента модели (включающего словарь действительности) как она рисуется носителям данной культуры, а также инвентарь всякого рода художественных полуфабрикатов, готовых элементов и т. п., извлекаемых из словаря в различные моменты деривации, и многое другое. В целом, несмотря на свой откровенно нефилософский и редукционистский уклон, данная модель оказалась достаточно сильным дескриптивным средством, способным в ряде случаев дать связное и единообразное объяснение большинства существенных черт текста, от наиболее общих его параметров до самых мелких деталей стиля, сюжета и образов. Многие из этих элементов без такого аппарата просто не были бы замечены или считались бы самоочевидными, что, в сущности, одно и то же.

4. Как уже было сказано, авторы модели, уделяя много времени совершенствованию ее технических компонентов, придавали сравнительно меньшее значение ее статусу в мире литературных теорий. Мы как бы исходили из молчаливой предпосылки, что технические открытия и находки, ставшие возможными благодаря процедуре деривации, сумеют пережить любые превратности метафизической мысли; что такие приемы выразительности как ВАРЬИРОВАНИЕ, ОТКАЗ, СОВМЕЩЕНИЕ, СОГЛАСОВАНИЕ и т. п., сохранятся в силе, независимо от того, какое решение получат более фундаментальные проблемы теории (например, вопрос о том, являются ли формальные черты текста объективной реальностью или результатом определенных соглашений о правилах чтения; о том, следует ли принимать за чистую монету видимые цели и открыто провозглашаемые убеждения писателей и т. д.). Такое предположение отчасти оправдывалось практикой точных и естественных наук, которые в глазах советских структуралистов-гуманитариев 60-х годов были высокопрестижным образцом истинно научного мышления. Та же идея была не так давно выражена Робертом Кросманом, писавшим, что «эта трудность [т.е. факт искажения объекта наблюдателем и невозможности познать полностью объективную реаль-

ность — Ю. Щ.] разделяется всеми науками, в том числе и ядерной физикой, которая, однако, продолжает открывать лептоны и кварки, субатомные частицы вещества...»[9] Тем не менее, мы старались не избегать абстрактных проблем и производили более или менее периодическое сопоставление своих результатов с текущим развитием мысли в области семиотики и критической теории.

Некоторые из ключевых положений влиятельной на Западе «школы читательской реакции» (reader response criticism), часто называемой также «рецептивной», обнаруживают близость с эйзенштейновскими идеями относительно образа, возникающего через посредство изображений, а тем самым и с основными предпосылками поэтики выразительности. Одна из исходных идей рецептивной школы состоит в том, что в литературное произведение встроена техника, активизирующая психологическую работу аудитории и направляющая ее реакции по каналам, запрограммированным автором. Вольфганг Изер сочувственно цитирует афоризм Ричардса о том, что «книга есть машина, с помощью которой думают» («A book is a machine to think with»[10]). Эта работа читателя, направленная на решение проблем, задаваемых произведением (например, попытки разгадать тайну, усмотреть общее в различных по видимости элементах, примирить противоречия, определить свое отношение к изображаемому и т. д.) вызывает к жизни то, что можно приблизительно соотнести со «значением» текста. «Значение» нельзя извлечь из произведения путем экзегезы, оно неотделимо от процесса читательского восприятия и теряет силу вне текста. Как указывает Изер, писатель намеренно оставляет в художественных сцеплениях «пробелы» (gaps), которые аудитория должна пытаться заполнить[11]. Когда мы имеем дело с большими художниками, как, например, Филдинг, то подобные пробелы, а также всякого рода проблематичные и неловкие ситуации, в которые читатель вовлекается в ходе чтения, вынуждают его производить сложные интеллектуальные операции в поисках некого идеала, компромисса или равновесия, в самом тексте не данного. Результатом этого нащупывания и разгадывания является то проникновение читателя в авторский замысел, которое Изер называет «конфигуративным значением»[12]. Некоторые критики-рецепционисты еще более склонны растворять понятие значения в сумме читательских операций по освоению текста и определять значение как событие, переживание и т. п. Стэнли Фиш утверждает, что текст, строго говоря, не *означает* что-либо, но *проделывает* нечто над читателем; правильным вопросом будет не «что значит этот текст?», а «что он делает со мной?»[13] По его мнению, в читательский опыт, который служит заменой значения, могут входить «любые действия и реакции, вызываемые последовательностью слов: возникновение синтаксических и/или лексических ожиданий, их последующее осуществление или неосуществление, позиции читателя по отношению к предметам, лицам или идеям, фигурирующим в произведении, перемена этих позиций или постановка их под вопрос, и многое другое»[14].

Метафора «задачки» (quiz) с оставленными пустыми местами, которые побуждают нас к поискам смысла и связности и в конечном счете вызывают

в нас «картину явления»[15], — это почти точная аналогия эйзенштейновской идеи о дискретных изображениях, которые зрительская фантазия синтезирует в живой «образ темы». Подобно критикам-рецепционистам и в отличие от классической структурно-семиотической теории или от традиционной содержательной критики, Эйзенштейн не особенно интересуется теоретическим вопросом о том, «что означает» художественный текст. Было бы наивной ошибкой видеть в его «теме» соответствие семиотическому понятию значения, принимать его формулировки тем за интерпретации и критиковать эти интерпретации за примитивность и редукционизм, как это склонны делать некоторые из отечественных критиков. Вообще говоря, вопрос об отношениях между эйзенштейновской темой и семиотическим значением не лишен некоторого смысла. Ничто не мешает нам конструировать тему конкретного произведения с любой желаемой степенью сложности и тонкости, ничто не запрещает проецировать в тему всю поливалентность, все неопределенности и нюансы, которые мы ощущаем в произведении; подобным образом сформулированная тема может соперничать с самыми утонченными интерпретациями. Дело в том, однако, что Эйзенштейн интересовался интерпретациями немногим больше, чем критики-рецепционисты, разделяя их равнодушие к значению как философской идее, абстрагированной от текста как такового. Как и их, его более всего занимали механизмы управления читательскими/зрительскими реакциями, путь от темы к образу, динамика возникновения «картины явления» в воображении воспринимающего. Но в то время как наши современники по вполне понятным причинам стремятся как-то соотнести свои категории с краеугольными понятиями структурно-семиотической эпохи, Эйзенштейн подобными вопросами связан не был и, вероятно, счел бы проблему значения схоластической.

Существенное сходство между эйзенштейновской трихотомией «тема — изображения — образ» и представлениями рецепционистской критики не должно затемняться для нас внешними расхождениями или даже противоположностью между ними по таким важнейшим вопросам, как, например, степень свободы аудитории в создании образа или поливалентность художественного произведения. Известно, что школа читательской реакции подчеркивает относительную свободу и множественность прочтений, видя в этом одно из условий динамического процесса, в ходе которого читателем создается картина явления. Как говорит Изер, «читателю „Тома Джонса“ предоставлена свобода зрительно рисовать себе героя, и в воображении его теснится множество возможностей; стоит этим возможностям свестись к одной полной и неизменной картине [например, в кино или иллюстрации], как воображение отключается, и мы чувствуем себя в некотором смысле обманутыми»[16]. В противоположность этому, в рассуждениях Эйзенштейна бросается в глаза довольно жесткая определенность, по крайней мере в формулировке темы: один из примеров — известное семинарское занятие, посвященное повести В. Некрасова «Сталинград», когда он требует от студентов указать тему разбираемого отрывка и не удовлетворяется, пока не получает «правильного» ответа[17]. Нетрудно

видеть корни этого пристрастия к однозначности, с одной стороны, в связях Эйзенштейна с авангардом, который в своей наиболее политизированной разновидности ставил себе целью совершенно унифицированную реакцию масс, с другой — в занятиях Эйзенштейна практической и теоретической лингвистикой (мы знаем, например, о его интересе к китайским иероглифам, передающим абстрактные понятия с помощью комбинаций конкретных объектов). Четкость лингвистических понятий об означающем и означаемом, равно как и политическая целенаправленность революционного искусства, предрасполагали к принятию одного, «правильного» прочтения художественного произведения. И все же, как уже было сказано, различия между Эйзенштейном и рецептивной школой в этом вопросе менее глубоки, чем они кажутся, и менее важны, чем их общее концептуальное ядро. В высказываниях Эйзенштейна полной детерминированностью наделяется лишь тема, представляющая собой не психологическую реальность, а конструкт, формулируемый исследователем. В том, что касается формирования образа, вариация, субъективность и творческая самостоятельность читателя обладают в модели Эйзенштейна не меньшими правами, чем у рецепционистов:

> «Индивидуальность [зрителя] не только не порабощается индивидуальностью автора, но раскрывается до конца в слиянии с авторским смыслом так, как сливается индивидуальность великого актера с индивидуальностью великого драматурга в создании классического сценического образа. Действительно, каждый читатель в соответствии со своей индивидуальностью, по-своему, из своего опыта, из недр своей фантазии, из ткани своих ассоциаций, из предпосылок своего характера, нрава и социальной принадлежности творит образ по этим точно направляющим изображениям, подсказанным ему автором, непреклонно ведущим его к познанию и переживанию темы. Это тот же образ, что задуман и создан автором, но этот образ одновременно создан и собственным творческим актом зрителя»[18].

Верно, что множественность реакций в представлении Эйзенштейна несколько ограничена, осуществляясь в пределах того, что «задумано и создано автором». Однако в этом отношении между ним и представителями рецептивной школы (да и требованиями здравого смысла) существенного расхождения нет. Критики-рецепционисты тоже говорят об авторских намерениях, авторской воле и т. п. « [Прием контраста] — важное средство управления читателем, гарантирующее, что текст будет понят так, как это было задумано автором»[19]. Различие лежит не столько в самом признании субъективности и плюрализма, сколько в материале, выбираемом для иллюстрации этих принципов. Школа «читательской реакции» демонстрирует извилистые пути восприятия и понимания, сложные процессы построения и испытания гипотез и т. д. в применении к стержневым элементам таких произведений литературы, как «Том Джонс». Эйзенштейн в своих анализах и синтезах часто имеет дело с менее сложными художественными структурами (например, предлагает студентам построить серию изображений, которые вызывали бы образ 'пяти часов вечера в большом городе'). В подобных случаях, как и в великом романе, творческое воображение зрителя/читателя активно участвует в создании «живого» образа, хотя,

очевидно, это какой-то более элементарный уровень «жизни», и спектр индивидуальных реакций будет, вероятно, располагаться в менее интеллектуализованных зонах читательского сознания. С этой оговоркой аналогия между представлениями Эйзенштейна и рецепционистов о механизме создания образа может считаться полной.

Эта аналогия, возможно, и не заслуживала бы особого внимания, если бы она ограничивалась констатациями общего плана. В конце концов, идея об авторе, задающем читателю вехи для прочтения, и о читателе, сотрудничающем с автором, уже давно находится в обиходе критической теории. Еще кн. П. А. Вяземский, защищая фрагментарную (т. е. имеющую «пробелы») композицию романтических поэм, говорил, что «читатель в подобных случаях должен быть подмастерьем автора и за него досказывать»[20]. По словам В. Брюсова, «поэт передает ряд образов, еще не сложившихся в полную картину,» на которые «надо смотреть как на вехи невидимого пути, открытого для воображения читателя»[21]. В терминах взаимодействия аудитории с автором определяет искусство и известная формула Л.Толстого:

> «Искусство есть деятельность человеческая, состоящая в том, что один человек сознательно известными внешними знаками передает другим испытываемые им чувства, а другие люди заражаются этими чувствами и переживают их»[22].

Примеры аналогичных характеристик искусства можно существенно умножить. Существует, однако, огромная дистанция между подобными, нередко блестящими, высказываниями и систематическим исследованием технических способов, которыми автор вовлекает воображение читателя в процесс создания конфигуративных значений. Критики рецептивной школы выстроили солидную теоретическую перспективу для осмысленного изучения как этой техники (например, контрастов у Филдинга[23], нарушаемых ожиданий у Мильтона[24] и т. п.), так и читательских приемов ориентации в сложностях текста. Но мало кто из ученых сделал так много для построения алгебры изображений, как Эйзенштейн, из чьих анализов вырисовывается связная система операций, обеспечивающих эмоциональное переживание темы зрителем/читателем художественного произведения. Точность, которой он достигал в разработке технического аппарата искусства, в большой степени обусловливалась его готовностью исследовать элементарные проявления искусства с тем же вниманием и в тех же терминах, что и более сложные структуры. Этому способствовал и целый ряд других черт: подлинно ренессансный универсализм; смелость и широта обобщений, непринужденно переступавших границы между жанрами и родами искусства, между художественными и нехудожественными явлениями; научный склад ума, склонного к точной и конструктивной мысли; и многое другое.

5. Естественно ожидать, чтобы поэтика выразительности, стольким обязанная идеям Эйзенштейна, и школа читательской реакции, имея во многом общую почву, разделяли целый ряд интересов и задавались сходными вопросами относительно природы и параметров восприятия искусства

аудиторией. Таков, например, вопрос о линейном или нелинейном характере восприятия. Стэнли Фиш считает, что рецепция литературного произведения в основном линейна, что ее элементы образуют временную последовательность, и что литература тем самым относится к кинетическим искусствам[25]. Эти взгляды были предвосхищены в типичных для Эйзенштейна сопоставлениях литературы и кино; он выполнил ряд «переводов» прозы и поэзии на кинематографический язык, демонстрируя значительный изоморфизм между двумя художественными языками. Работая над приемами выразительности, мы часто шли по эйзенштейновскому пути, свободно пользуясь наряду с литературой материалом кино, театра и других искусств. Линейные приемы, подобные тем, которые исследуют Фиш и Изер (см. выше о Филдинге и Мильтоне), имеют близкие параллели среди приемов выразительности — такие, как отказное движение, предвестие, контраст, варьирование, несколько разновидностей внезапного поворота и т. п. Как подчеркивает Фиш, читательское переживание (experience) текста, — которое и есть его истинное значение, — содержит в себе память о всех предыдущих моментах восприятия, включая изменившиеся отношения и оценки, отброшенные гипотезы и обманутые ожидания.

Аналогичным образом, «линейные» ПВ основаны на способности читателя помнить предшествующий текст или возвращаться к нему, когда это необходимо. Вместе с тем поэтика выразительности не сводит переживание текста к строгой линейности и имеет в своем репертуаре приемы как последовательного, так и одновременного действия. Один из ПВ, занимающий в этой поэтике поистине центральное место по своей употребительности и числу вариантов, — совмещение, — применяется для описания самых разнообразных явлений, включая временные сцепления (например, сюжетную формулу внезапного поворота), равно как и всякого рода симультанные конструкции — полифункциональные предметы и действия, полифонические эффекты, метафоры и т. п. Следует отметить, что самый формат описания, принятый в поэтике выразительности, — вывод поверхностных структур из глубинных — обнажает относительность чисто линейных последовательностей единиц. Как это часто бывает в грамматиках трансформационного типа, многие раздельные элементы, образующие последовательность на более глубоком уровне, сливаются на последующих ступенях деривации в одну единицу. Поскольку чтение это в первую очередь временной процесс, то принцип линейности художественных эффектов можно признать полезной идеализацией, пригодной для общей дискуссии, однако более близкое знакомство с воздействием текста показывает его ограниченность.

6. *Тема* в понимании поэтики выразительности, подобно значению в понимании рецептивной критики, не является ни моралью, которую можно извлечь из текста и хранить отдельно от него, ни какой-то выжимкой, дайджестом его содержания и идеологии. Формулирование темы на начальном этапе деривации не имеет ничего общего с актом интерпретации текста и не дает оснований для обвинений в упрощенчестве и редукционизме.

«Если утверждается (как это обычно имеет место в соответствующих работах), что тема трагедий Расина — конфликт между высшим долгом и личной страстью, то это не значит, что исследователь предлагает читателю взамен трагедий Расина удовлетворяться чтением этой формулы. Суть утверждения в другом: формулируя тему, исследователь как бы берется доказать, что между ней и текстом произведения существует некоторое закономерное соответствие»[26].

В терминах читательской рецепции можно определить тему как инвариантный элемент переживаний, представлений и мысленных позиций читателя в процессе чтения текста. Подобного рода общий знаменатель или замысел всегда более или менее явно присутствует в анализах, выполненных критиками рецептивной школы, хотя они и не всегда акцентируют его роль как объединяющего фактора в художественном произведении[27].

Между школой читательской реакции, идеями Эйзенштейна и поэтикой выразительности имеются некоторые расхождения в определении характера читательских переживаний и языка, на котором их следует описывать. Критики-рецепционисты по большей части избегают специально психологических, а тем более психоаналитических терминов в описаниях читательской реакции; они охотнее прибегают к традиционным логическим и литературоведческим понятиям и к общеупотребительному языку. По мнению Фиша, читательские переживания никоим образом не сводятся к эмоциям как таковым, к «слезам и покалываниям» (tears, prickles), но включают широкий диапазон интеллектуальных и эмоциональных состояний: «любые ментальные операции, производимые при чтении, в том числе формирование законченных мыслей, вынесение суждений (и сожаления о неудачном суждении), следование за чьими-то логическими умозаключениями или создание таковых...»[28] Изер описывает довольно сложные, главным образом, интеллектуальные процедуры, с помощью которых читатель пытается «заглянуть в голову» автора и разгадать его намерения. Что касается Эйзенштейна, то последний склонен был делать преимущественный акцент на эмоциональной стороне восприятия: целью его тактики выразительности (в том числе специальных «прописей чувства» — конструкций, направленных на приведение аудитории в некое заданное состояние) было трогать, потрясать и изумлять зрителя/читателя, заставляя его тем самым «переживать тему». Напротив, в поэтике выразительности проецируемые реакции читателя локализовались где-то в средней зоне между собственно эмоциями и интеллектуальными установками; но при этом она разделяла убеждение Эйзенштейна в том, что в произведении искусства эти установки должны внушаться с достаточной эмоциональной силой или, по меньшей мере, сообщаться аудитории в форме, удобной и приемлемой для восприятия. Помимо других разновидностей проецируемых читательских переживаний, в поэтике выразительности фигурируют такие соотнесенные с восприятием характеристики текста, как *выразительные эффекты* (ВЭ). Выразительный эффект может приписываться тексту в целом или его части. Выразительными эффектами могут быть, например, 'сила, энергия/спокойствие, вялость', 'прозрачность/непроницаемость', 'легкость/тяжесть', 'естественность/искусственность', 'гармония/хаос', 'экономия/излишество' и т. д. Каждое из

подобных представлений может вызываться одним или несколькими ПВ или их комбинациями, и каждый ПВ обладает собственным кругом выразительных эффектов. В более строгих версиях нашего «анализа через вывод» такого рода архитектонические переживания читателя задавались в составе темы и реализовались на последующих ступенях деривации путем предпочтительного употребления соответствующих ПВ.

7. Идеи Эйзенштейна, теория рецепции и поэтика выразительности сходятся в своем доверии к коллективному мнению читателей как источнику «правильных», «средних» и «допустимых» прочтений художественных текстов. Возможно, что такой феномен как среднее прочтение в чистом виде и не существует, но подобного рода идеализированное представление было необходимо указанным школам в качестве одного из краеугольных камней их теории. Для того, кто связывает существенные черты произведения с читательскими реакциями, естественно стремиться к объективизации этих последних и к очерчиванию круга таких реакций, которые были бы в широком плане совместимы со здравым смыслом и с авторскими намерениями. Само понятие «подразумеваемого читателя», столь важное для рецепционистов, предполагает более или менее однотипный и совместимый с замыслом автора отклик на художественный текст со стороны достаточно больших аудиторий. Стэнли Фиш убедительно защищает важность «уровня реакций, разделяемого всеми людьми», и считает необходимым отделять этот первичный, наиболее непосредственный и общий для всех слой восприятия от «вторичного уровня, вступающего в действие пост-фактум, на котором начинают давать себя знать различия между индивидами»[29]. Первичные реакции более или менее однородны внутри «интерпретирующих сообществ» (interpretive communities), члены которых разделяют некоторые фундаментальные представления о том, что может считаться искусством. Отказ признать законность одного стандартного или усредненного прочтения по большей части основан на переоценке второго уровня восприятия, где сказываются различия во вкусе, возрасте, культурном фоне и т. д. Реабилитация первичных реакций, акцент на массовом отклике — та сфера, где сильнее всего бросается в глаза близость между школой Эйзенштейна и рецептивной теорией. Резервуаром этих реакций может служить сам исследователь: подобно лингвисту, изучающему свой родной язык, он становится своим главным информантом. Поэтому для исследователя важно всячески совершенствовать и тренировать себя как стандартного читателя, оберегая свое восприятие от всяческих наносных и индивидуальных элементов, от размышлений, приходящих пост-фактум:

> «Читатель, о чьих реакциях я говорю, ... — это настоящий читатель (я сам), всеми силами старающийся стать информированным [make himself informed]. Это значит, что я могу с известной долей вероятности проецировать свои реакции в качестве «читательских», поскольку они сложились под воздействием ... (1) моих целенаправленных попыток стать информированным читателем, попыток превратить мое сознание в хранилище (возможных) реакций на данный текст, и (2) моего стремления, насколько это возможно, вытеснить из моей реакции все то, что в ней является личным, индивидуальным и относится к 1970-м годам»[30].

В аналогичном духе авторы поэтики выразительности в своей программной статье 1975 года отстаивали ценность банального, общепринятого (everyman's) прочтения классических произведений, санкционированного культурной конвенцией в самом широком смысле (например, западной традицией от античности до предавангардной эпохи). Конечно, их сухие формулировки не могли состязаться с блестящей аргументацией Фиша со всеми ее эпистемологическими и полемическими обертонами, но ведь и ориентация их была иной — с гораздо большим упором на технические возможности семиотических моделей (что было первоочередной заботой советского структурализма тех лет), чем на их философские предпосылки и следствия. В рамках этих более узких задач идея о читательском консенсусе формулировалась вполне недвусмысленно:

> «Не следует преувеличивать "неповторимость" отдельных читательских прочтений. Множество фактов свидетельствует о значительной общности между ними, об универсальности психологических законов, управляющих художественным восприятием. Общеизвестно, что одни и те же места комического фильма неизменно вызывают смех у зрителей в разных залах, странах и частях света. Очевидно, что если и существуют различные зрительские восприятия, то их число на много порядков меньше, чем количество зрителей ... Даже в тех случаях, когда налицо различные интерпретации одного текста (см. выше об античном и современном прочтении "Матроны из Эфеса"), у них нередко оказывается очень большая общая часть — настолько большая, что можно говорить о некотором "усредненном" восприятии, о "среднем" читателе ... Итак, "неповторимость" индивидуальных прочтений весьма относительна. Ее ограничивают такие факторы, как постоянство законов восприятия и культурная общность, связывающая читателей»[31].

Почти нет нужды говорить о том, что и эйзенштейновское понимание искусства, которому поэтика выразительности столь многим обязана, целиком опирается на постулат, что коллективный аспект зрительско-читательской реакции предшествует индивидуальному в качестве основы для построения прочной теории искусства. Это особенно наглядно демонстрируется той исключительной ролью, которую играют в теоретических рассуждениях и фильмах Эйзенштейна архетипические, или, как он сам называл их, регрессивные, структуры искусства. Поэтика архетипов — это в известном смысле «народная» поэтика (о крупнейшем ее представителе Нортропе Фрае говорят, что он демократизовал литературную теорию[32]).

Для Эйзенштейна понятие архетипа включало весьма широкий континуум явлений, начиная с собственно мифологических ситуаций и кончая композиционными схемами, предположительно восходящими к практике первобытного человека (Эйзенштейн считал, например, что инстинкт охоты, преследования добычи лежит в основе сюжетной техники suspense[33]). В эту область могли входить и любые другие психологические или житейские стереотипы, наделенные способностью активизировать определенные комплексы эмоциональных реакций, и в силу этого используемые как «колодки» (выражение Эйзенштейна) для художественных построений[34]. Так, композиционный принцип «золотого сечения» черпает

свою силу в математической «формуле роста», сколком с которой он является[35]; кинематографический монтаж аналогичным образом построен на закономерностях эмоциональной внутренней речи[36]. В этом расширительном подходе к архетипическому, которое для Эйзенштейна иногда почти растворялось в центральном для его поэтики понятии «органичного», он весьма близок к некоторым из известных ученых своего времени, занимавшихся аналогичными проблемами применительно к литературе (как, например, Мод Бодкин, автор книги *Archetypal Patterns in Poetry*).

Поэтика выразительности, следуя за Эйзенштейном, рассматривает архетипы в традиционном смысле слова (архаические структуры, уходящие в миф, обряд, подсознательное и т. д.) лишь как один из сегментов обширного словаря инвариантных деталей и полуфабрикатов литературы, пускаемых в ход на разных этапах вывода текста. Элементы эти, в равной мере важные для эффекта целого, могут быть весьма различными по происхождению, структуре, степени сложности и тематико-эмоциональным ореолам[37].

Постулирование фигуры «нормального» информированного читателя и его реакций в качестве основы для литературного анализа напоминает нам о знакомом из современной лингвистики понятии *компетенции*. Идея литературной компетенции фигурирует как в поэтике выразительности, так и в теориях критиков-рецепционистов. С точки зрения последних, носителями компетенции являются уже упоминавшиеся выше интерпретирующие сообщества (Фиш даже приходит к мысли, что эти сообщества являются подлинными творцами текста).

8. Как можно видеть из настоящих заметок, поэтика выразительности, многим отечественным критикам представлявшаяся экстремистским и изолированным явлением, в действительности находится в русле некоторых центральных течений современной литературоведческой мысли, будучи одновременно связана с рядом вполне традиционных представлений и понятий.

Об этом, возможно, и не стоило бы говорить как о каком-то особом достижении, если бы поэтика выразительности ограничивалась чисто теоретическими декларациями. По крайней мере один ее аспект я склонен считать оригинальным и сохраняющим свое значение, хотя многие из его элементов знакомы из практической критики, где они более или менее стихийно применялись с незапамятных времен. Я имею в виду попытку этой школы довести некоторые части критической теории до полноценной технической реализации. Одним из наиболее жизнеспособных фрагментов этой модели представляются приемы выразительности, их разновидности и комбинации, хотя те длинные и сложные выводы текстов из тем, которыми увлекались авторы в своем стремлении к точности, едва ли придутся по вкусу многим в нашу постструктуралистскую эпоху. Но какую бы форму представления мы для них ни выбрали, ПВ остаются эффективным языком описания, достаточно абстрактным в своей основе для описания в идентичных терминах самых различных уровней художественной структуры и в то

же время достаточно специализированным, позволяющим на каждом из этих уровней доходить до объяснения самых конкретных и технических деталей. Я имею в виду такие детали, которые обычно замечает и ценит читатель, но которые часто игнорируются критикой просто потому, что существующие теоретические метаязыки редко дают повод для обращения к подобным тонкостям и не содержат системы, в рамках которой их можно было бы рассматривать.

Поэтика выразительности создавалась со специальной установкой на объяснение того аспекта литературы, о котором Набоков говорил: «Читая, мы должны замечать и лелеять детали. Лунный свет обобщений — вещь хорошая, но лишь после того, как любовно собраны все солнечные мелочи книги»[38]. В поэтике выразительности, однако, не возникает нужды в противопоставлении деталей обобщениям — разве только в том смысле, что они находятся на противоположных концах деривационного процесса. Вкус к деталям и к точному определению их состава и функций — это, может быть, тот элемент данной школы поэтики, который имеет шансы выжить при любых сменах режима в теоретической сфере. Ведь для многих читателей, как для Набокова, деталь является одной из основных приманок текста.

Какое место может быть отведено поэтике выразительности в литературной теории — вопрос открытый. Приемы выразительности могут оказаться важным фактором в решении давнего, но все еще тянущегося спора о том, в какой мере законно говорить об объективных параметрах литературного произведения, независимых от читательского восприятия. Представление текста как конструкции из ПВ отвечает на этот вопрос и делает его неактуальным, ибо при подобном подходе в произведении обнаруживается целый ряд нетривиальных структур, которые, с одной стороны, являются вполне осязаемыми и формальными, а с другой — устанавливаются на основе именно рецепции текста, того, что последний должен проделывать над читателем. Ведь эйзенштейновские «прописи эмоций» и выразительные стратегии, развитые поэтикой выразительности, — это, пользуясь цитированной фразой Ричардса, «машины», с помощью которых думают и чувствуют, в которых структура реакции закодирована «сознательно, известными внешними знаками» (Толстой). Это может оказаться удобным путем для примирения структурализма, с его поиском точности и страстью к технической арматуре, и постструктурализма с его акцентом на всеобщей относительности. Такая медиация была бы важным шагом в сторону *пост-постструктуралистского* мира, в котором новые школы мысли не просто заменяли и отменяли бы прежние, как это происходит с модами, но плодотворно дополняли бы их в составе сбалансированного целого, как подобает миру научного знания.

Ю.К. Щеглов (1989)


I

2
ПОРОЖДАЮЩАЯ ПОЭТИКА В РАБОТАХ С. М. ЭЙЗЕНШТЕЙНА

1. Построение порождающих (и анализирующих) грамматик, т.е., моделирование языкового поведения говорящего или слушающего[1] является, по-видимому, важнейшим принципом современной синхронической лингвистики. При этом упор на семантический аспект владения языком, характерный для самого последнего времени, приводит к созданию моделей, порождающих тексты по некоторому заданному смыслу[2]. Таким образом, лингвистика приближается к решению задачи, формулировка которой содержится фактически уже в самых ходячих и банальных истинах о языке: «язык — средство общения», «язык — средство выражения мыслей» и т.п. Автомат, порождающий для всякого заданного смысла любые выражающие его тексты, и будет моделью языка как средства (= механизма) выражения мыслей.

Кибернетическую поэтику, по-видимому, тоже нельзя себе представить иначе, как порождающей. При этом, для того чтобы иметь серьезную объясняющую силу, она, очевидно, должна на современном техническом уровне моделировать художественное творчество как «мышление в образах», «образное выражение мыслей и чувств», «выражение через изображение» и т.п.

Мы уже отмечали, что прообразом кибернетической поэтики, причем в ее наиболее актуальном, семантическом варианте, являются теоретические работы С.М. Эйзенштейна. «В них взгляд на искусство как на средство выражения мыслей и усиления эмоций уникально сочетается с прослеживанием того, как вещь построена снизу доверху и как образ темы 'рождается' из свойств предметов, участвующих в построении.»[3] С.М. Эйзенштейн выступает как удивительно современно мысливший ученый, стремившийся на своем собственном опыте моделировать поведение создателя фильма, аналогично тому, как лингвист-кибернетик моделирует свое умение переводить тексты с одного языка на другой. Понятно, что научный подход Эйзенштейна был, так сказать, стихийно-кибернетическим; он не ставил перед собой задачу формально описать устройство «автомата, порождающего фильм». Если продолжать аналогию с языком, то его работы — это нечто вроде руководства по переводу, написанного очень хорошим и сознательным переводчиком, который, делясь своим опытом,

стремился бы объяснить общий порядок процесса перевода и выделить основные типы применяемых приемов и средств.

Кстати, аналогия с лингвистикой помогает четко осознать, чего именно не хватает поэтике для перехода к построению работающих моделей. Лингвист, занимающийся построением порождающих грамматик, располагает обычно по меньшей мере двумя типами сведений об изучаемом объекте: (1) он владеет описываемым языком, т.е., в частности, умеет строить на нем любые высказывания (и понимать их); (2) он имеет хотя бы приблизительное представление о строении некоторых его уровней, например, в терминах традиционной грамматики этого языка.

В случае поэтики исследователь обычно лишь «пассивно» владеет языком искусства, т.е., в какой-то степени понимает обращенные к нему произведения, но не может ни строить другие подобные произведения, ни опираться на сколько-нибудь определенные традиционные представления, которые сопоставляли бы любому художественному тексту его, так сказать, грамматический разбор[4]. Записи режиссерских занятий Эйзенштейна ставят нас в отношении поэтики в положение, сходное с положением лингвиста: являясь как бы протоколом активного пользования языком искусства, они дают нам в руки не просто художественный текст, а более или менее полные сведения о его строении и о взаимозависимостях его элементов, не говоря уже о прямых формулировках основных принципов его порождения.

Мы обратимся к материалам книги В. Нижнего (1958), показывающим, как порождение фильма (учебного) проходит через ряд этапов, развертывающих некоторое сценарное задание в мизансцену, мизансцену — в последовательность кадров (раскадровка), а каждый кадр — в последовательность игровых моментов, снимаемых с одной точки (мизанкадр). При этом, весь процесс порождения определяется действием некоторых единых принципов, которые и подлежат выявлению, а в дальнейшем и формализации[5].

Из этих материалов мы выберем первый этап — построение мизансцены, и на его примере попытаемся представить себе устройство и работу автомата, порождающего художественные тексты. Мы будем претендовать на известную общность делаемых выводов для поэтики вообще, прекрасно сознавая в то же время ограниченность и элементарность рассматриваемого материала. Берется одно из простейших построений — сюжетно-событийное, идейная сторона сводится к более или менее простой системе оценок происходящего и его участников, изложение событий ведется в некотором нейтральном ключе — без иронии, подтекста и т.п. Очевидно также, что и разбор данного примера далек от полноты и технической завершенности; во многом он намеренно упрощен. Тем не менее, можно надеяться, что полезно начать хотя бы с этого, руководствуясь аналогией с лингвистикой, где современное развитие порождающих и анализирующих грамматик началось именно с попыток обеспечить научным описанием такой элементарный случай языкового поведения, как построение или даже только

грамматический разбор простого полного предложения деловой письменной речи.

2. Сценарное задание, сообщенное С.М. Эйзенштейном студентам и подлежавшее разворачиванию в мизансцену, вкратце сводилось к следующему:

> *Для того, чтобы хитростью захватить вождя Гаити Дессалина, генерала наполеоновской армии, французы приглашают его на обед к одному священнику. Узнав от черной служанки о заговоре, Дессалин по столу бросается к окну и бежит. Он поднимает восстание негров. Симпатии автора и зрителей на стороне Дессалина против французов.*

В книге описан процесс перевода этого задания в мизансцену — конкретную последовательность передвижений, жестов и реплик персонажей.

Для того, чтобы в явной форме представить результат работы интересующего нас поэтического автомата, мы собрали воедино все отдельные режиссерские решения, принятые Эйзенштейном и его студентами, и поместили описание получившейся мизансцены в Приложение к настоящей статье. Таким образом, мы в той или иной степени располагаем сведениями о (1) «входном тексте» (сценарное задание), (2) «выходном тексте» (описание мизансцены), (3) «грамматическом разборе» выходного текста (указания о взаимосвязях и соотношениях компонентов мизансцены) и (4) «трансформационной истории» всех элементов выходного текста. Наша задача — попытаться, пользуясь этими сведениями, представить себе общие правила преобразования входного текста в выходной. Для этого рассмотрим сначала ход порождения ряда компонентов мизансцены.

(1) *Священник <...> обнимает Д. <. .> подводит к офицерам в зоне II <...> Они здороваются, располагаются вокруг него.* Почему это должно происходить именно так?

> «Но мы должны получить ощущение не приветствия, а первого нападения на Д. <...> — И то, и другое, — объясняет С. М. — Это объятие будет уже неким предвестником последующего окружения. Кстати, объятия — типичнейший способ приветствия в Латинской Америке <...> После того, как священник <...> обнимет его, он введет Д. внутрь группы офицеров. По содержанию истинного сюжета священник вводит Д. в окружение, а по линии внешнего сюжета он подводит Д. к представляемым ему офицерам». (Нижний: 63)

(2) Почему же именно такова роль священника?

> «Один противник — Д., а <...> другой — <...> группа офицеров <...> Но <...> есть фигура, которая <...> связывает противников. — Священник! <...> С одной стороны, это добрый пастор и гостеприимный хозяин, с другой — организатор <...> ловушки <...> И если он по сюжету вовлек Д. в этот зал, то он и по мизансценам должен втягивать Д. в окружение офицеров». (Нижний: 35)

(3) *Служанка <...> подходит с тазиком к Д.<...> Он <...> протягивает руки, не находит тазика<...>Служанка отводит его<...>Еще раз, она то же <...> Она еще раз, с поворотом. Д. отходит от священника и офицеров.*
Почему служанка ведет себя так?

«Служанка играет роль, противоположную роли священника <...> является представителем негритянских масс острова (38). Драматическое задание требует как бы вытянуть Д. этим сообщением из окружения (50). Таким образом, требование внутреннего сюжета, которое осуществляет служанка, — вывести Д. из кольца окружения — полностью реализуется в действии». (Нижний: 72)

(4) Из чего вытекает задача окружения (а не, скажем, нападения, отравления и т.п.)? При чем здесь то, что служанка представляет народ Гаити?

«Служанка является представителем негритянских масс острова. Если над этим подумать, вспомнить о конце эпизода, то из самого сюжета возникает структура как бы двух окружений. Вначале Д. окружают французы, перемычка между ними и Д. — священник. Дальше же, когда служанка связывает народ с Д., французы сами могут оказаться окруженными неграми, всей колонией <...> — Так <...> конфликт одного лица с группой офицеров перерастает в конфликт группы колонизаторов с массой народа <...> В самом эпизоде заложен момент 'патетического' построения — ход событий нарастает до <...> взрыва и после него переходит в противоположный ход, но расширенного диапазона». (Нижний: 38—39)

(5) Обратим внимание на следующие детали, относящиеся к разным моментам развития мизансцены.

Адъютант что-то тихо сообщает священнику и офицерам <...> Адъютант подходит к Д.<...>Д. снимает оружие <...> Адъютант несет его, проходя между всеми офицерами ко входу А.<...> Офицер говорит, что сабля взята неспроста <...> Лицо служанки — мимика, Д. резко поворачивается, лицо гневно.

Оказывается, это единая линия, сознательно введенная в действие.

«Зритель должен быть предупрежден <...> раньше, чем Д.<...>Зритель может предполагать наличие опасности уже из куска ожидания Д. Для этого нам придется и там дать какое-то ощущение заговора. Но это ощущение <...> должно быть вызвано еще раз тогда, когда Д. уже пришел: вернее, это должно перерасти у зрителя в чувство тревоги. Стало быть, между встречей и предупреждением нужно вставить такой кусок, который дал бы ощущение нарастания опасности, т.е., повторить внутреннее содержание первого куска с большей интенсивностью». (Нижний: 47)

«Должен ли сразу, в самом начале, возникнуть разговор о намерении схватить Д.?<...> Тут нужно одновременно и высказывать это намерение и не произносить о нем ни слова. Для этого пусть офицеры после короткого сообщения информатора о чем-то шепчутся. Зритель еще не знает ни о чем. Но это бормотание создаст ощущение тревоги, чего-то неладного. Потом <...> нужно сделать <...> более ясные намеки на заговор <...> и лишь в сообщении служанки <...> сказать все». (Нижний: 52)

«Неужели они могут разоружить Д.? <...> Именно <...> Они снимут с него оружие. Для этого <...> они используют этикет. После официальной встречи, перед <...> тем, как сесть за стол, принято снимать оружие <...> Доводите каждый раз свое решение до самого высокого градуса, если этого требует содержание ситуации. Отдача оружия

способствует усилению ощущения жути? Делайте это. Здесь зрителя нужно довести до такого состояния, чтобы ему захотелось крикнуть: „Стой! ... Не отдавай!". (Нижний: 65)

«Но мало отнять у него саблю. Нужно подчеркнуть это действие... Действие может быть подчеркнуто репликами и игрой офицеров <...> Но кто подойдет к Д. за саблей? — Адъютант-информатор! <...> Обратите внимание, как из ряда функций часто собирается новое действующее лицо, которого не было в сценарии <...> Куда же унесет адъютант саблю? — спрашивает С. М. — В выход В! <...> Самым коротким путем! — подсказывают студенты. Наоборот! <...> В выход А! Самым длинным путем. Это должен быть переход с показом всем заинтересованным офицерам, что оружие взято <...> Да, Д. будет спиной, но после сообщения мы его снова повернем к зрителю. Переход от его настороженного, но светского поведения к яростному гневу будет дан <...> не путем постепенного изменения, а разрывным скачком и окажется очень сильным постановочным моментом». (Нижний: 67—72)

(6) Почему на сцене столько выходов, почему стол стоит по диагонали?

«Выразительнее сделать несколько дверей, чтобы заставить Д. постепенно убеждаться в том, что опасность реальна <...> Только тогда, когда уже выяснится невозможность нормального ухода, сама ситуация безвыходного положения толкнет Д. на необходимость спасаться через окно <...> Окно должно быть последней и единственной возможностью для спасения <...> И поместить его следует так, чтобы при относительно центральном положении в сознании зрителя не возникало ощущения 'зияющего' окна <...> При помещении окна в центре <...> придется делать пробег <...> от зрителя в глубину <...> и сам пробег был бы плохо виден. Если же для увеличения длины пробега пустить Д. бежать параллельно рампе, то окно окажется в боковой стенке, чего тоже делать не следует. Очевидно, что стол должен быть поставлен как-то по диагонали. Ясно, что окно должно быть продолжением стола <...> который как бы служит своеобразным вторым этажом для движения Д. после <...> маневров <...> на полу. Окно, помещенное за столом, не будет вначале выделяться и обращать на себя внимание зрителей, а когда Д. начнет действовать на столе, то оно окажется и неожиданным, и естественным выходом для него». (Нижний: 41—42)

«Стол для него вначале — только более свободный путь к выходу А <...> Об окне он, конечно, еще не думает». (Нижний: 74)

«Они не пускают Д. на лестницу, и ему ничего другого не остается делать, как ринуться в окно». (Нижний: 76)

(7) *«Назад!» — командует Д. Офицеры отступают.*

«В ответ на движение этой группы офицеров <...> Д. впервые вскрикнет: Назад! — или что-нибудь в этом роде. — Стоп! — предлагают с места. — Именно не „стоп!", а 'назад' — возражает С. М. — или какую-нибудь другую военную команду. Помимо того, что Д. сам военный и первыми ему придут в голову слова команды, нельзя забывать, что перед ним тоже люди военной профессии. Они могут подчиниться сразу, автоматически только словам команды». (Нижний: 78)

(8) Почему вход А имеет лесенку, идущую дугой? К некоторой стадии разработки мизансцены, возникает задача, чтобы адъютант-информатор подошел из входа А к офицерам в зоне I со стороны стола.

«Если информатор появляется из двери А, то он должен либо пройти сквозь группу офицеров, что явно плохо, либо обогнуть группу, что также плохо <...> Стоит подумать <...> как сделать появление информатора в этом месте возможным и естественным <...> Изменим характер входа А: вместо двери дадим площадку галереи <...> и пустим с нее лесенку вдоль стены с окном <...> Как видите, режиссер должен обладать запасом зрительного материала и в отношении архитектурных форм». (Нижний: 53—55)

Мы привели объяснения лишь некоторых компонентов мизансцены. Аналогичные мотивировки имеются для всех деталей, выписанных в Приложении.

3. Постараемся теперь вывести некоторые общие черты процесса получения той или иной детали мизансцены из первоначального задания.

Прежде всего, видно, что порождение конкретного факта или предмета происходит в несколько шагов по мере все более подробной разработки мизансцены — в самом общем смысле аналогично развертыванию предложения по непосредственным составляющим. Так, действия служанки возникают как противоположные действиям священника, которые, в свою очередь, определяются его промежуточным положением между Д. и французами, и т. д. (см. примеры 1—4).

Это значит, что порождение осуществляется по уровням: выход предшествующего этапа служит входом следующего, причем на каждом этапе производятся сходные операции (служанка противопоставляется священнику, окружение Д. противопоставляется окружению французов и т.д.)

Далее, легко заметить, что определение каждого нового элемента построения, т.е. каждый этап развертывания, складывается как бы из двух элементарных операций:

(1) формулировки некоторых требований, диктуемых предшествующим уровнем порождения;

(2) нахождения[6] реального предмета (персонажа, предмета действия, или свойства), отвечающего выдвинутым требованиям.

Сначала ставится задача: «мы *должны* [курсив здесь и ниже мой — А. Ж.] получить ощущение одновременно приветствия и первого нападения (пример 1); «драматическое задание *требует* вытянуть Д. из окружения» (пример 3); «зритель *должен* быть предупрежден раньше, чем Д.»; это ощущение «*должно* перерасти в чувство тревоги»; «*нужно* повторить содержание первого куска с большей интенсивностью»; «потом *нужно* сделать более явные намеки на заговор»; «зрителя *нужно* довести до такого состояния, чтобы ему захотелось крикнуть: 'Стой!'»; «но мало отнять у него саблю, *нужно* подчеркнуть это действие» (пример 5); «*надо* заставить Д. постепенно убеждаться в том, что опасность реальна» (пример 6); «*стоит* подумать, как сделать появление информатора в этом месте возможным и естественным» (пример 8). Формулировка требований к подбираемому предмету или эпизоду уже является его порождением, но лишь на абстрактном уровне, на уровне, так сказать, дифференциальных признаков

вещи, если пользоваться лингвистическим термином, или *функций*, выражаясь языком формальной поэтики[7]. За формулировкой функции следует подбор, или придумывание, «сочинение» конкретного факта, который находился бы в рамках заданной ситуации и воплощал нужные функции. В первом примере это объятия священника; в третьем — манипуляции служанки с тазиком; в пятом — соответственно: сообщение информатора, шепот офицеров, взятие оружия, комментарии офицеров, пронос сабли; в шестом — метания Д. между многими выходами; в восьмом — изогнутая лесенка у входа А.

Этот второй шаг — подбор конкретного факта — является, по-видимому, формальным аналогом «работы творческой фантазии художника». Прямые указания Эйзенштейна о необходимости держать в голове конкретный материал разного рода («Кстати, объятия — типичнейший способ приветствия в Латинской Америке» — пример 1; «перед тем, как сесть за стол, принято снимать оружие» — пример 5; «нельзя забывать, что люди военной профессии могут подчиниться автоматически только словам команды» — пример 7; «режиссер должен обладать запасом зрительного материала и в области архитектурных форм» — пример 8) проясняют один общий принцип работы этой фантазии, не всегда выступающий так четко: компоненты порождаемого текста извлекаются из памяти — по заранее сформулированным требованиям, или функциям. Это значит, что одной из важнейших частей поэтического автомата должен быть соответствующим образом организованный словарь действительности.

Рассмотрим теперь более внимательно первый шаг порождения каждого факта — формулировку его функций, т.е., требований, которым этот факт должен будет отвечать. Поскольку порождение происходит так, что выход одного этапа служит входом следующего, то естественно, что факт, который на одном этапе выступал в роли конкретной вещи, извлеченной из словаря действительности, на следующем этапе сам выдвигает требования к дальнейшему выбору конкретных вещей, т.е. играет роль функции. Так, совмещение 'приема гостя' с 'попыткой захватить его' дает 'окружение'; задача 'патетического' оформления приводит к противопоставлению ему 'второго окружения'; на пересечении французов и Д. определяется роль священника в окружении; по противопоставлению священнику — роль служанки; 'прием' развертывается в 'ожидание, встречу, знакомство, приветствие' и т. п.; совмещение 'окружения' со 'встречей Д.' дает 'втягивание Д. в кольцо офицеров'; совмещение 'окружения' с 'приветствием' — 'объятия' и т.д.

Таким образом, формулировки функций получаются из предметов предыдущего (более высокого и абстрактного) уровня посредством некоторых операций, общих для разных этапов порождения, что легко заметить, сравнив только что приведенные трансформационные истории различных компонентов мизансцены. Попытаемся выделить наиболее регулярные из этих операций, делая попутно замечания о целях и области их применения

и вытекающих из этого требованиях к организации словаря действительности.

Ряд операций имеет своей целью более рельефную подачу материала.

усиление (или подчеркивание): «отдача оружия способствует усилению жути? Делайте это! <...> Но мало отнять у него саблю, нужно подчеркнуть это» (пример 5); «сам пробег был бы плохо виден <...>; для увеличения длины пробега...» (пример 6).

повторение: «выразительнее сделать несколько дверей, чтобы заставить Д. постепенно убеждаться...» (пример 6). Обычно повторение применяется с одновременным усилением, в частности, в данном примере чистое повторение имеет место только в отношении дверей, сами же движения Д. даны с нарастанием. повторение вообще близко к усилению: усиление выражается в увеличении размеров, громкости, продолжительности и т.п., повторение же можно рассматривать как увеличение в числе.

усиленный повтор (или нарастание): «нужно вставить такой кусок, который дал бы ощущение нарастания опасности, т.е., повторить содержание первого куска с большей интенсивностью; потом нужно сделать более ясные намеки и лишь в сообщении служанки сказать все» (пример 5); стол «как бы служит своеобразным вторым этажом для движения Д. после маневров на полу», т.е., даются те же движения, но на более высоком уровне (пример 6); ср. также нарастание выхватывания сабель офицерами (см. описание мизансцены в Приложении).

противопоставление: служанки — Дессалину; окружения — окружению; светского поведения — яростному гневу (пример 5); пробега негра с факелом от окна — пробегу Д. к окну (см. финал мизансцены).

По-видимому, в силу своего выразительного характера перечисленные операции должны применяться именно к тем элементам, которые прежде всего связаны с выражением идеи или ее основных производных (окружение, тревога, побег и т.п.). С точки зрения словаря действительности, усиление требует указать относительно каждого факта те его аспекты, по которым он может увеличиваться, и вид, который он в результате принимает; аналогично, для противопоставления надо указать различные «антонимы» данного факта; например, для 'окружения': 'А окружает В' —> (1) 'А выходит из окружения'; (2) 'А не дает себя окружить'; (3) 'А сам окружает В'; и т.д. А для реализации повторения в словаре действительности нужно иметь различные варианты исходного факта, которые можно использовать при его повторах; например, 'дверь' —> 'парадный вход', 'окно', 'черный ход' и т. п.

патетическое развитие (переход некоторого действия в действие, противоположное ему во всех отношениях, притом расширенного диапазона; так сказать, совмещение нескольких одновременных противопоставлений с нарастанием): переход от окружения одного черного несколькими белыми к окружению всех этих белых огромной массой черных жителей (пример 4). Применимость этой операции, по-видимому, определяется характером заданных событий и их идейным осмыслением (см. замечания Эйзенштейна в примере 4).

развертывание: 'приема' — в 'ожидание, встречу, представления, приветствия, приглашение к столу'; совершенно аналогично происходит и развертывание такого чисто идейного компонента, как 'тревога зрителя за Д.'. Откуда берется сама 'тревога', Эйзенштейн не объясняет, вероятно, считая это очевидным. Можно предположить, что она возникает на пересечении 'симпатий зрителя к Д.' (см. входные данные) и того факта, что 'его окружают'. Из необходимости вызвать у зрителя тревогу делается вывод: «Зритель должен быть предупрежден раньше, чем Д. <...> Нужно одновременно и высказывать это намерение и не произносить о нем ни слова <...> это создаст ощущение тревоги» (пример 5). По-видимому, такой ход мысли означает, что в этом и состоит конкретизация тревоги, и предполагает, что в словаре содержится соответствие между 'тревогой (зрителя за героя)' и указанным характером их относительной информированности. Возможны, очевидно, и другие пути развертывание тревоги, и все они должны содержаться в намечаемом идеальном словаре.

Обратим внимание, что операция развертывание применяется в равной мере к событийным и к идейным элементам построения. Ее назначение — перевод исходного задания в наглядную предметную форму. Указание для идейно-эмоциональных элементов построения ('тревога', 'окружение' в первой части эпизода) таких же (и даже тех же) конкретных и определенных операций развертывание, что и для внешней событийной линии, — безусловно, одно из наиболее значительных открытий Эйзенштейна. В словаре действительности оно должно найти отражение в виде словарных статей, примерно такого вида: 'тревога (А за В)' —>'А имеет неясные сведения об опасности, грозящей В; В ничего не подозревает'[8].

Что касается 'окружения', то оно является «идеей» более низкого уровня — только для того отрезка мизансцены, где оно является внутренним действием по сравнению с внешним — 'приемом гостя' (см. примеры 1, 2); в другом случае оно само могло бы оказаться внешним сюжетом, а 'прием' — внутренним. Отсюда видна обоснованность принципиально единого подхода к идейным и событийным элементам построения. И те, и другие подлежат развертыванию и для этого должны быть соответствующим образом описаны в словаре.

Но вернемся к операциям порождения поэтического текста. Одной из важнейших является операция совмещения, цель которой — создание предмета, сочетающего изложение заданных событий с выражением заданной идеи, а в более мелких, технических проявлениях — обеспечение естественности и согласованности всех элементов построения.[9]

совмещение (или согласование): на примеры 1-4 мы ссылались уже несколько раз; «Но кто подойдет к Д. за саблей? — Адъютант-информатор! <...> Из ряда функций собирается новое действующее лицо» (пример 5); стол — вначале путь к двери А, затем — неожиданный выход к окну; диагональное положение стола — сочетание хорошей видимости пробега с рядом других условий (пример 6); команда 'Назад!' — согласование выкрика Д. с его и французов воинским статусом (пример 7); вход с галерейкой и лесенкой —

обеспечение подхода из двери А и в то же время со стороны стола (пример 8).

совмещение является одним из центральных принципов порождения поэтического текста.[10] Оно призвано автоматически, бесспорно навязать зрителю нужное задание, облекши его в форму цельного естественного предмета (заметим, как часто Эйзенштейн употребляет слова «естественно», «автоматически», «типичнейший», «сама ситуация» и т.п., когда речь заходит о воплощении того, что «нужно», «должен», «требует» и т.п. — примеры 1, 4, 6, 7, 8).[11]

совмещение может выражаться как в слиянии двух предметов в новый предмет на их пересечении (собственно совмещение: 'галерейка с лесенкой' — из (1) 'входа А' и (2) требования 'подхода к столу из определенной точки'; 'окружение' из (1) 'нападения' и (2) 'приема гостя'), так и в добавлении к уже имеющемуся предмету новых свойств для согласования его с окружающими предметами (согласование: функция 'втягивания в окружение' у священника; функция 'взятия оружия' в числе действий адъютанта; форма 'команды' у выкрика Д.).

Как же происходит поиск факта, совмещающего заданные функции? Пусть надо найти совмещение 'приветствия' с 'окружением'. Для этого надо, с одной стороны, перебрать все возможные виды 'приветствий' — 'рукопожатие', 'поклон', 'целование рук' и т.п., а с другой — возможные виды 'окружения', т.е. ситуации, содержащие его существенные признаки, например, рисунок 'замыкающегося круга'. Получаем 'приветствие объятием с руками священника, замыкающимися за спиной Д.'. Эпизод с отнятием сабли (пример 5) получен совершенно аналогично: выделен существенный признак 'разоружения' — 'снятие оружия', а затем из всех возможных 'снятий оружия' выбрано такое, которое согласуется с ситуацией 'приема' («После официальной встречи перед банкетом, перед тем как сесть за стол, принято снимать оружие.») Можно представить поиск по словарю и в обратном направлении: из всех возможных видов поведения на приеме выбирать тот, где снимается оружие. Во всех этих случаях поиск по словарю складывается из двух шагов: (1) каждый из исходных фактов (высшего уровня) развертывается многими способами в факты более конкретного, низшего уровня; (2) берется логическое пересечение этих разверток.

Таким образом, требования, предъявляемые совмещением к организации словаря действительности — те же, что и у развертывания; нужно, чтобы абстрактному факту сопоставлялись все его более конкретные формы. Кроме того, для тех случаев, когда некоторый факт уже выбран (например, 'дверь'), а для согласования его нужно как-то трансформировать, следует иметь, так сказать, все синонимичные вариации этого факта на том же уровне конкретности ('дверь', 'дверь с галерейкой' и т.д.).

Наконец, не во всех случаях искомый факт должен в готовом виде храниться в словаре. Так, на пересечении 'окружения', 'приема' и 'промежуточного положения священника между Д. и французами' определяется его роль по 'втягиванию Д. в окружение', т.е., к его свойствам

как предмета добавляется еще одно новое. Ясно, что здесь нужен не словарь, а какие-то правила и условия, разрешающие придать предмету это новое свойство.

Последней укажем на операцию внезапного поворота действия, (представляющую собой сложную комбинацию почти всех предыдущих операций — совмещение двух противопоставленных друг другу нарастаний): «необходимо показать, как постепенно окружают Д. и как это постепенное сжимание, невозможность уйти словно выбрасывают Д. на стол», а затем в окно (пример 6). В первых вариантах мизансцены «Д. бежит из окружения, ухватившись за большое механическое опахало, на котором он перелетает прямо на подоконник» (113). Прием внезапного поворота обычно применяется в кульминационные моменты (в частности, в новелле), где нужно дать естественную и неожиданную (ср. эти слова у Эйзенштейна в примере 6 и в других местах) развязку.

4. Выписанные операции — это, по-видимому, лишь небольшая часть той системы приемов выразительности, независимых от темы и материала, разработкой которой занимался С.М. Эйзенштейн. Возможно, что мы выделили их не единственным и не лучшим способом; для них не предложено какой-либо классификации или иерархической организации. Так, некоторые операции, видимо, следует считать «грамматическими» (т.е., обязательными) для любого художественного текста или для некоторого жанра; например, в новелле обязателен внезапный поворот; любое повествование должно быть либо комическим, либо патетическим и т. п., причем выбор определяется идеей и материалом. По этим и другим причинам, предложенные операции следует рассматривать как имеющие скорее эвристическое значение.

Все же, для того чтобы более наглядно представить порождение мизансцены из исходного задания, мы позволим себе выписать историю возникновения некоторых элементов этой мизансцены с указанием порождающих их операций. «Порождение» состоит в переходе от задания к реальной мизансцене, совершающемся в очень большое число шагов (операций), причем на каждом шаге достигается очередное приближение к окончательному тексту. Таким образом, не только запись мизансцены, но и все промежуточные результаты и даже сама формулировка задания могут рассматриваться как глубинные представления художественного текста, тем более, что на всех этих уровнях применяются одни и те же операции порождения.

Ниже приводится последовательность таких глубинных представлений текста мизансцены. Для простоты исходное задание намеренно упрощено. За каждым представлением следует операция, преобразующая его в следующее, более подробное, т.е., более близкое к окончательному, представление. Те элементы представления, которые подвергаются действию следующей за ним операции, помечены цифрами в скобках.

Ф. — французы, Д. — Дессалин.

Исходное задание: Ф. *пытаются захватить* Д. (1), Д. *бежит и поднимает восстание против* Ф. (2).

патетическое развитие от (1) к (2) дает

Приближение I: *Группа белых Ф. пытается хитростью* (1) *захватить* (2) *одного черного Д. Д. бежит и, подняв на открытую борьбу все черное население острова, захватывает Ф.*

совмещение (1) и (2) дает

Приближение II: Ф. *на приеме окружают* Д. (1). Д. *бежит и, подняв восстание, захватывает* Ф.

противопоставление (1) и (2) дает

Приближение III: Ф. *на приеме окружают* Д. (1). Д. *бежит* (2) *и с восставшими неграми окружает* Ф.

внезапный поворот от (1) к (2) дает

Приближение IV: Ф. *зажимают* Д. *в кольце окружения и тем самым гонят его к неожиданному выходу.* Д. *бежит и т.д.*

развертывание элементов 'прием' и 'захват-окружение' дает

Приближение V: <...> *хозяин* (1) *ожидает гостей* (2), *приветствует их* (3), *знакомит друг с другом* (4), *угощает* (5), *гости беседуют* (6) <...> Ф. *устраивают заговор* (7), *начинают окружать* Д. (8), *разоружают его* (9), *сжимают кольцо окружения* (10) <...>

совмещение (1), (2) и (7); (1), (3) и (8); (1), (4) и (8); (1), (5) и (9); и (6) и (10) дает

Приближение VI: <...> *хозяин до прихода* Д. *дает* Ф. *указания об окружении* Д.; *хозяин обнимает* Д.; *хозяин вводит* Д. *в круг* Ф.; *хозяин приглашает* Д. *сесть к столу и снять оружие;* Ф. *не подпускают* Д. *к двери, вступая с ним в разговор* <...>.

согласование элементов 'гонят к неожиданному выходу' (см. IV) и 'не подпускают к двери' дает

Приближение VII: <...> Ф. *не подпускают* Д. *к двери и тем самым «выталкивают»* (1) *его в окно* <...>

усиленный повтор (1) дает

Приближение VIII: <...> *Не давая подойти к двери* (1), Ф. *«выталкивают»* Д. *на стол; не давая прыгнуть в дверь со стола,* Ф. *«выталкивают»* Д. *в окно* <...>

повторение (1) дает

Приближение IX: <...> Ф. *не дают* Д. *подойти к двери* А, *затем к двери* Б, *затем к двери* В <...>

Если выписать полностью весь текст, порожденный за эти девять шагов, получим:

> *Ф. устраивают прием, чтобы неожиданно захватить Д. До его прихода хозяин дома дает Ф. указания по окружению Д. Приходит Д. Хозяин встречает и обнимает его, вводит в круг Ф., тем самым*

начинается окружение. Хозяин приглашает Д. сесть к столу и снять оружие. При попытках Д. подойти к дверям А, Б и В дорогу ему преграждают Ф., завязывающие с ним разговор. Окруженный Д. вскакивает на стол, чтобы попасть к двери А, его останавливают, тогда он поворачивается и прыгает в окно. Бежит, поднимает восстание негров и окружает Ф. в этом доме.

Этот текст еще далек от окончательной мизансцены, но на нем можно оборвать наше «порождение», предпринятое в целях иллюстрации.[12]

5. Таковы самые общие черты работы интересующего нас механизма порождения и его важнейших операций. Как видим, здесь нашли себе место и получили рабочее истолкование такие традиционные понятия, как фабула («что случилось»), идея (отношение автора, чувства зрителей) и композиция (приемы построения), а также знание жизни, оно же творческая фантазия (словарь действительности). При этом фабула и идея оказались отнесенными к характеристикам входного текста, а приемы и словарь — к устройству поэтического автомата.

Следует сказать, что в интересах четкости аналогии с порождающей моделью мы сознательно упростили и огрубили картину. Нам хотелось представить дело так, что на вход поступают уже сформулированное задание и материал, и из них порождается художественное построение. В записях занятий Эйзенштейна это не совсем так. Фабула и идейная установка не разграничены явным образом: события с самого начала заданы гораздо подробнее, чем мы это представили, а отношение к ним вообще не сформулировано; частью оно предполагается очевидным, частью как бы вычитывается из фабулы.[13] Так, из примера 4 видно, как заданные события соотносятся с некоторыми более общими сведениями (возможно, содержащимися в словаре того типа, о котором мы все время говорим), в результате чего формулируется мысль, что имеет место конфликт народа с угнетателями. Эта мысль, в свою очередь, ведет к выбору операции патетического развития как наиболее подходящего способа ее оформления.

Все это означает, что Эйзенштейн занимался не чистым синтезом мизансцены по готовым входным данным, а как бы переводом некоторого сюжета (т.е., тоже художественного текста, но в другом жанре — в прозе), по ходу дела извлекая из него начальные данные для синтеза, т.е., сначала доанализировал, а потом синтезировал. Вопрос о форме и характере начальных входных данных для порождения текста — один из самых трудных и, например, в лингвистике не решен.[14] Видимо, его решение (как в лингвистике, так и в поэтике) может быть найдено только в ходе практической работы по созданию многочисленных порождающих моделей. Заметим лишь следующее. Очевидны полезность и принципиально кибернетический характер понятия фабулы — т. е., художественного сюжета минус художественность, введенного

в поэтику В. Шкловским и его коллегами по ОПОЯЗ'у. Практический ряд был четко противопоставлен поэтическому, и именно как некое сырье, еще не обработанное искусством, т.е., выражаясь кибернетически, как входной текст.

Поскольку речь идет о вычитании из художественного текста приемов выразительности, это, как мы видели, в большой степени выполнимо. Но в начале статьи мы предположили, что сам входной текст должен разлагаться еще на фабулу и идею. Такое расчленение, по-видимому, более трудно; как показывает пример из Эйзенштейна, тема с самого начала предстает «растворенной» в событиях. Вообще, вполне разумно считать, что часто именно так и бывает при возникновении замысла. С точки зрения порождающей поэтики это значило бы, что в поэтическую машину следует добавить устройство, выявляющее идею из фактов, так сказать, творчески осмысляющее сухую информацию о событиях. Тогда на вход подавалась бы только некоторая событийная хроника, а идея и художественная конструкция создавались бы автоматом. Можно, наоборот, представить себе устройство, на вход которого подаются только идейные установки, а оно само с помощью специального словаря (кстати, не очень отличного от рассмотренного нами) подбирает событийную канву для воплощения этих идей. Далее, возможен автомат, имитирующий такой тип творчества, когда автор имеет постоянный взгляд на вещи — некоторые любимые идеи, и именно их старается воплотить в те факты, о которых узнает: на входе только события, идея в готовом виде встроена в автомат. Наконец, мыслима такая система, которая имеет в памяти или умеет вырабатывать любые идеи и, перебирая (или даже сама строя) различные последовательности событий, пытается обрабатывать их с помощью приемов выразительности, пока не получится художественная конструкция, воплощающая какую-нибудь идею.

Из всех этих возможных подходов мы выбрали наиболее, на наш взгляд, простой и естественный: простой потому, что нашей задачей было извлечение из эйзенштейновских материалов более или менее определенно работающего механизма и легче было считать заданными эксплицитно и фабулу, и идею; естественный — в смысле соответствия сформулированному Эйзенштейном взгляду на искусство как на средство «выражения мыслей и усиления эмоций» путем собирания «сырых» фактов в художественное построение согласно идейному к ним отношению.[15]

Для рассматриваемого примера можно было бы уже сейчас показать весь ход его порождения от входа до выхода в терминах выделенных операций (ср. выше наш протокол порождения). Принципиальным вопросом, который встанет при первых же попытках обобщения такой процедуры, является вопрос о том, к каким данным, на каком этапе, сколько раз, в каком порядке и т.п., применима каждая из этих операций. Это можно установить, только всерьез предприняв работы по порождающему описанию многих, сначала простых, произведений сходной структуры.

В настоящее время порождающая поэтика находится в самом начале своего пути. Поэтому, в частности, мы позволили себе изложенные выше

крайне примитивные рассуждения о порождении поэтического текста. Примитивны они прежде всего в трех отношениях:

(1) разбирается очень простой тип построения;

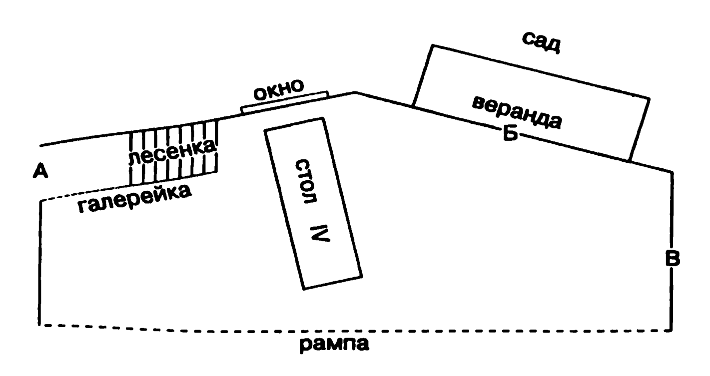
(2) даже он рассмотрен не во всем объеме, а выбраны лишь истории некоторых компонентов одного уровня порождения одного эпизода;

(3) принята такая точка зрения, что художественное построение производится по готовым принципам и с готовым запасом средств и не учитывается обогащение искусства в процессе творчества.

И даже при всех этих упрощениях и допущениях оказывается, что в настоящее время порождающая поэтика далека от формализации. Прежде всего — ввиду огромности того словаря действительности, свойства которого мы пытались наметить. Впрочем, в области лингвистики также нет большого автоматического словаря, обеспечивающего владение смыслом слов. В малом же масштабе, вероятно, построение словаря можно было бы предпринять и для поэтики. Главное, однако, не в этом. Можно надеяться, что намеченные контуры порождающей поэтики имеют некоторую теоретическую ценность. Очевидно, что поэтика, независимо от того, стремится ли она к полному моделированию творчества, должна анализировать произведения искусства, т.е., разлагать их на элементы. Так вот, правильным может быть разложение только на такие составляющие, из которых его потом можно было бы собрать по некоторым общим правилам. Именно на такой подход и ориентирует принцип порождения и те операции и те черты организации поэтического автомата, которые мы старались выявить.

Приложение

Описание полученной мизансцены



Время действия вечер. Зал. Стол покрыт скатертью и уставлен канделябрами. На сцене повсюду офицеры. В зоне I группа офицеров, в центре викарий в пунцовой рясе. Из входа А появляется адъютант, останавливается у стола, что-то тихо сообщает священнику и офицерам. Те шепчутся, затем вместе со священником переходят в зону II, часть остается у левой стены. У входа А объявляют: «Генерал Дессалин!». Входит тройка офицеров свиты, Д. и еще тройка. Задняя тройка останавливается, Д. проходит вперед. Передняя тройка соединяется с офицерами, оставшимися в зоне I. Д. доходит до угла стола, останавливается, за ним идет и тоже останавливается адъютант. Из зоны II подходит священник, подает руку для поцелуя, обнимает Д. Д. не смотрит ему в глаза. Священник подводит Д. к офицерам в зоне II, представляет их. Они здороваются, Д. не смотрит в глаза, они занимают места вокруг него. Один из офицеров свиты из зоны I подходит ближе к зоне II. Один из офицеров подает знак. Адъютант подходит к Д., хочет взять оружие. Д. не дает. Священник говорит, что это принято, «вот адъютант примет». Д., не глядя в глаза, отдает саблю. Адъютант несет ее, проходя между всеми офицерами, ко входу А. Один из офицеров свиты, провожая саблю глазами, подходит из зоны II к офицерам в зоне I. Он спрашивает, почему Д. так странно себя держит. Другой сообщает о клятве Д. не смотреть колонизаторам в глаза. Третий говорит, что у него есть основания для недоверия, сабля взята неспроста. Из входа В появляется черная служанка, останавливается, священник делает ей знак, она обходит группу офицеров спереди и подходит с тазиком к Д., разговаривающему со священником и офицерами. Он, не глядя, протягивает руки, не находит тазика. Служанка отводит его. Это повторяется несколько раз. Д. смотрит на служанку. Она еще раз с поворотом отводит тазик. Д. отходит от французов, стоит спиной к рампе. Мимика служанки. Д. резко поворачивается, лицо гневно. Д. по дуге идет к Б, из пяти офицеров у стола

трое загораживают путь, Д., лавируя, идет к В, трое офицеров идут навстречу с разговором, остальные искоса следят за Д. Он идет прямо к столу, начинает разговор со священником и офицерами. Один офицер от дверей В подходит к двум офицерам у стола, и они преграждают дорогу Д. Д. быстро по прямой идет к А. Трое офицеров перерезают ему путь, Д. вскакивает на стол, хватает канделябр. Священник во главе офицеров зоны II идет на него. «Назад!» — командует Д. Офицеры отступают, священник нет. Д. делает выпад канделябром. Священник отскакивает и проходит сквозь группу офицеров. Наступают офицеры из зоны I. Одновременно с отскоком священника Д. поднял скатерть, загораживаясь от зоны II, теперь он делает выпад канделябром в сторону офицеров зоны I. Они останавливаются, Д. бежит к лестнице А, соскакивает на стул, офицеры у двери выхватывают сабли, появляются солдаты, двигаются на Д. Д. поднимает канделябр и грохает им об стол. Все разлетается. Д. выскакивает в окно (вариант: адъютант загораживает окно, Д. хватает его и кидает в офицеров). Пауза, смятение. Снаружи крики: «К оружию!». В окне появляется негр с факелом. Во всех дверях негры с факелами. Негр с факелом бежит по столу на офицеров.

А.К.Жолковский (1970)

3
О ПРИЕМЕ ВЫРАЗИТЕЛЬНОСТИ «ОТКАЗ»

1. Вводные замечания: ПОДАЧА и ОТКАЗ

1.1. Термины «отказ» и «отказное движение» позаимствованы нами у С.М. Эйзенштейна, который, по-видимому, первым сознательно ввел их в теорию искусства. В конечном счете они восходят к его учителю В.Э. Мейерхольду, в режиссерской практике и на уроках которого им отводилось важное место. В его биомеханических этюдах

> «были тщательно разработаны моменты 'отказов' — отход перед движением вперед, замах перед ударом, приседание перед подъемом и т.д.» При этом 'отказ' понимался «то в психологическом смысле, то в смысле композиционном. Но всякий раз Мейерхольд пользовался 'отказом' для усиления и подчеркивания сценического действия». По словам Мейерхольда, «прежде чем задушить Дездемону, актер должен сыграть сцену безграничной любви к ней. Только тогда финал спектакля достигнет подлинно трагедийного взлета».
>
> (Варпаховский 1967: 475)

Стоит заметить, что словам «отказ» и «отказное движение», употреблявшимся Эйзенштейном и Мейерхольдом в качестве синонимов, мы придаем разное терминологическое значение: под отказным движением мы предлагаем понимать определенную (динамизированную) разновидность отказа.

ОТКАЗ (сокр.: ОТК) — это разновидность подачи (под), одного из десяти элементарных ПВ. Ее разновидности — преподнесение, предвестие и отказ — достаточно различны и имеют, в свою очередь, множество разновидностей, так что каждая из них может рассматриваться как самостоятельный прием выразительности (ПВ).[1]

Мы начнем с определения и краткой характеристики подачи и двух других ее разновидностей, чтобы затем перейти к отказу.

1.2. ПОДАЧЕЙ (ПОД) называется замена элемента X на два (или более) элемента — ПреX (или $ПреX_1$, $ПреX_2$, ..., $ПреX_n$) и X, где ПреX представляет собой «неполноценный» X и предшествует ему, так что от ПреX-а к X-у прочерчивается некий «путь».

Поясним основные компоненты этого определения (выразительные свойства подачи).

Элемент X в общем случае выступает в натуральную величину, т.е. не подвергнутым увеличению. Однако в рамках под можно рассматривать и подготовку увеличенного X-а (сложный прием нарастание).

Предшествование ПреX-а X-у. Поскольку мы говорим в основном о литературе, то имеется в виду предшествование в тексте (вероятно, некоторый аналог временному предшествованию может быть найден и в пространственных искусствах).

Неполноценность ПреX-а. ПреX не является полноценным развертыванием той темы, которая развернута в X-е, а представляет собой либо АнтиX, либо отсутствие X-а, либо слабое присутствие X-а (соответственно различаются три основные разновидности под: отказ, преподнесение, предвестие).

Путь от ПреX-а к X-у. Существенны два признака: (а) характер осознания пути («прогрессивное» осознание: ПреX воспринимается как прелюдия к X-у и вызывает его ожидание; «регрессивное»: лишь с появлением X-а выясняется, что ПреX предвещал его); (б) заполненность пути (наличие/отсутствие промежуточных стадий между ПреX-ом и X-ом).

Выразительная логика подачи (общая для всех трех разновидностей) состоит в том, что некий существенный X не дается читателю готовым, а возникает у него на глазах: читатель как бы вовлекается в процесс появления X-а, соучаствует в его создании. При этом отношение пути связывает ПреX(ы) и X в четкую конструкцию, облегчающую и проясняющую построение.

1.3. ПРЕПОДНЕСЕНИЕМ (ПРЕП) называется такая подача X-а, при которой ПреX есть простое отсутствие X-а. Иными словами, преп — это под «от нуля».

Пример преп — конструкция 'собирание компании', типичная для произведений, где действует группа героев (таковы новеллы Конан Дойла, романы Дюма, «Хулио Хуренито» Эренбурга и т.д.). Тому состоянию сюжета, когда 'герои действуют сообща' (X-у), обычно предпосылается начальный период, когда 'герои находятся порознь — незнакомы друг с другом или просто занимаются каждый своим делом' (ПреX).

ПРЕДВЕСТИЕМ (ПРЕДВ) называется такая подача X-а, при которой ПреX представляет собой X, в том или ином отношении неполный, незавершенный или урезанный.

Пример: 'медному всаднику, который вскачь преследует героя' (X-у) предпослана 'неподвижная статуя медного всадника с поднятыми и готовыми к скачке копытами' (ПреX).

Наконец, ОТКАЗОМ (ОТК) называется такая подача X-а, при которой ПреX представляет собой АнтиX. Иначе говоря, это под, дополненная контрастом (о конт см. Жолковский и Щеглов 1973: 73 сл.), откуда и соответствующие выразительные особенности отк.

2. Примеры ОТКАЗОВ

2.1. Типичным примером отказа может служить намеченная Мейерхольдом сцена с Дездемоной (см. выше). Там отказом подчеркивается кульминационный пункт всей трагедии, так что отказ не может пройти незамеченным.

Однако отк может применяться и на весьма малых участках действия, оставаясь почти незаметным. Так, в хронике Шекспира «Генрих IV» один эпизод (ч. I, акт III, явл. 2) начинается с того, что на сцене находится толпа лордов. Однако тут же король выпроваживает их, говоря:

> Оставьте, господа, нас. Я и принц
> Должны поговорить без посторонних.
>
> (*перевод Б. Пастернака*)

Суть этого несложного построения состоит в том, что момент 'конфиденциальности, интимности' беседы короля с сыном подчеркивается переходом к нему из противоположной ситуации — обстановки 'пышной придворной толчеи'.

2.2. Эффектный пример отказа находим в спектакле Московского театра на Таганке «Жизнь Галилея» (пьеса Б. Брехта, постановка Ю. Любимова). В сцене XII за Галилея ходатайствуют перед новым папой Урбаном VIII, имеющим репутацию просвещенного либерала, благожелательно относящегося к Галилею. Однако папа занимает догматическую позицию, вытекающую из его официального положения.

Сцена построена по принципу отказа. Сначала папа предстает как 'просто человек', что является АнтиХ-ом к Х-у = 'папа как носитель должности, воплощение власти'. Переход от АнтиХ-а к Х-у дан с варьированием: он проведен, во-первых, через текст диалога, во-вторых, через сопровождающую его игру.

Диалог начинается с того, что папа высказывает гуманные соображения (АнтиХ). Отказный характер этих начальных реплик папы подчеркнут сугубой негативностью его первых же слов: «П а п а (очень громко). Нет, нет и нет!.. Я не позволю уничтожить расчетные таблицы. Нет!» Но постепенно он переходит к совершенно жесткой, официальной линии (Х).

Параллельно его облачают в парадный папский наряд (это мотивировано тем, что разговор происходит перед торжественным выходом папы). Облачение также начинается с АнтиХ-а: в начале сцены папа предстает голым, что, по-видимому, призвано выражать на языке костюма идею 'человек вообще' (ср. выражение «в костюме Адама»). По ходу действия он постепенно заковывается в «униформу». Существенно, что последнее противопоставление ('одетость — неодетость') относится не только к предметной сфере (как одно из многих возможных различий между 'человеком' и 'чиновником'), но и к орудийной, кодовой сфере

театрального искусства, язык которого включает элементы 'костюм', 'одевание', 'гримировка' и т.п.[2]

Некоторые эффектные ситуации, основанные на отказе, стали бродячими сюжетами. Такова ситуация 'приглашение героя для свершения воинского подвига': героя приходят звать на 'бой с врагами' (X) в то время, как он погружен в 'нарочито мирные и частные занятия' (АнтиX).

2.3. По-видимому, одним из первых случаев фиксации этого сюжетного блока в литературе является рассказ Тита Ливия о Цинциннате, отрываемом от плуга, чтобы в качестве диктатора возглавить борьбу римлян с эквами.

2.4. В восточноафриканской эпической поэме «Утенди о Херекали» (рукопись на суахили начала XVIII в.) решающим для победы оказывается вступление в бой Али, известного фольклорного героя, зятя пророка Мухаммеда. В отчаянный для арабов момент он вдали от места действия колет дрова на пороге своего дома. Жена командует им, говоря, что он наколол слишком мало дров. Тут приходит зов о помощи; Али спешит на поле битвы и спасает положение.

Укажем, что собственно отк дополнен здесь варьированием контрастного отношения между богатырским и небогатырским поведением: (1) 'занят мирным делом'/'сражается'; (2) 'подчиняется женщине'/'командует мужами'.

2.5. В фильме Эйзенштейна «Александр Невский» гонцы, прибывшие в Переславль-Залесский просить князя возглавить отпор немецким рыцарям, застают его с неводом в руках.

Та же «цинциннатовская» схема наблюдается и в других случаях, где речь может идти не о военных подвигах, а о творчестве, политике, расследовании преступлений и т.п.

2.6. Роман Дюма «Двадцать лет спустя» начинается с того, как д'Артаньян приводит в движение одного за другим своих прежних друзей-мушкетеров, осевших в своих поместьях, для совместной борьбы с Мазарини (здесь отказ совмещен с преподнесением — 'собиранием компании', см. п. 1.3).

В некоторых рассказах о Шерлоке Холмсе знаменитого сыщика упрашивают приняться за расследование убийства в то время, как он погружен в изучение средневековой музыки или экзотических языков.

2.7. На отказе построено стихотворение Пушкина о Ломоносове («Отрок»):

Невод рыбак расстилал по брегу студеного моря;
Мальчик отцу помогал. Отрок, оставь рыбака!
Мрежи иные тебя ожидают, иные заботы:
Будешь умы уловлять, будешь помощник царям.

В этом стихотворении (являющемся парафразой слов Христа, обращенных к Петру) контрастное отношение, лежащее в основе отк ('прозаическая деятельность'/'высокое служение'), дважды подчеркнуто тождеством: 'помощник отца'/'помощник царей'; 'ловец рыбы'/'ловец умов'.

2.8. В отраженном виде цинциннатовский мотив встречается в повести Ю. Тынянова «Малолетный Витушишников», тема которой может быть сформулирована как 'осмеяние застоя, ничтожества жизни, отсутствия событий в николаевской России 40-х годов' (см. Жолковский и Щеглов 1977: 133 сл.). Применение к этой теме фигуры «Приукрашивание» (см. Жолковский и Щеглов 1978б: 583 сл.) приводит к ироническому возвеличению ничтожных событий с помощью штампов, позаимствованных из историко-героической сферы (таковы «петровские» позы в изображении бессмысленных действий Николая: например, Николай лично, как Петр, инспектирует... кабак).

Одним из высоких историко-героических штампов и является цинциннатовский мотив, примененный у Тынянова к деятельности Фаддея Булгарина, к которому обращаются в поисках историографа для «подвига» малолетнего Витушишникова:

> «Фаддей Венедиктович Булгарин был потревожен в своем уединении<...>. Летом жил в деревне, а зимою на просторной петербургской квартире, где завел <...> громадную клетку в полкомнаты, содержа там певчих птиц... Обдумывал план своих воспоминаний». (гл. 30)

Использование этого сюжетного мотива в пародийном ключе, в ряду других высоких штампов свидетельствует об уже состоявшемся переходе его в разряд 'готовых предметов', осознанных литературных схем. О том же говорит использование этого мотива в насквозь стилизованном стихотворении Э. Багрицкого «Суворов», где прямо сказано: «Вы, как древний Цинциннат, в деревню свою удалились...»

2.9. В заключение раздела о собственно отказе скажем несколько слов о случаях, пограничных между отк и другими приемами выразительности.

2.9.1. ОТК и КОНТР. Поскольку существенными признаками отк являются (а) отношение контраста между ПреХ-ом и Х-ом и (б) предшествование ПреХ-а Х-у и путь от одного к другому, постольку сходными с отказом неизбежно окажутся конструкции, обладающие этими же свойствами, но по другим причинам.

Отношение 'контраста' естественным образом возникает в результате применения таких ПВ, как контраст или контрастное варьирование (варконт); отношение 'предшествования в пути' может возникнуть при соответствующем расположении контрастирующих элементов в линейной организации текста.

Даже когда элемент АнтиХ, полученный приемом конт, располагается ранее исходного (главного) элемента Х, то об отказе имеет смысл говорить, только если у читателя возникает ощущение «пути» от АнтиХ-а к Х-у, т.е. ощущение некой перемены состояний, психологического «виража». Этому могут способствовать разные факторы, в частности, тождество объекта, с которым происходит перемена (ПВ контраст с тождеством), близость в тексте между двумя контрастными состояниями или их равноправное и одинаково выделенное положение в макроструктуре текста (т.е., соседство в более обобщенном представлении текста).[3]

Если же какое-то из этих условий не выполняется, то ощущение «виража» ослабляется, и мы имеем дело не с отказом, а просто с разновременным контрастом.

В случае, если сходная с отк конструкция восходит к варконт, то она отличается от отк уже тем, что первый из двух контрастирующих элементов не может рассматриваться как второстепенный (то есть, как ПреХ), а второй из них — как главный: оба таких элемента являются параллельными конкретизациями одного глубинного элемента (ср. аналогичные замечания о разграничении вар и пред в Жолковский и Щеглов 1977: 147 сл.). Тем не менее, если психологический «вираж» все же обеспечивается, то и эта конструкция может приближаться к отказу, хотя она и не тождественна ему. Пример — визит Чичикова к грубому Собакевичу после нежного Манилова.

2.9.2. ОТК и ПРЕП. Проблема различения этих двух видов подачи встает в тех случаях, когда отношение контраста между ПреХ-ом и Х-ом выражено недостаточно четко. Например, если свойство Х таково, что ему противопоставлены (в словаре действительности) не два разных свойства — неХ и АнтиХ, а одно, допускающее трактовку и как неХ, и как АнтиХ. Ср. следующие два примера, различные в этом отношении.

(1) 'Собирание компании' (см. п. 1.3) — чистый пример преп (но не отк), поскольку 'совместному действию героев' (Х-у) в принципе могут быть предпосланы как 'простая разобщенность героев' (ПреХ = неХ) (что и имеет место при 'собирании'), так и 'вражда между героями' (ПреХ = АнтиХ) (что имеет место в конструкции 'знакомство через ссору', основанной как раз на разновидности отк, см. ниже 5.2.1).

(2) 'Разрознение комплекта' — например, набора из 12 стульев, за которыми охотятся герои романа Ильфа и Пётрова (см. ниже 5.3.4). 'Разрозненность' стульев могла бы быть задана сначала, но авторы подают ее на глазах читателя. Однако отнесение этого процесса к преп или отк зависит от того, рассматривать ли 'комплектность' как 'не-разрозненность' или как 'анти-разрозненность', — вопрос, трудно разрешимый ввиду отсутствия третьего члена противопоставления.

В последующих разделах мы рассмотрим конструкции, основанные на дополнении чистого отказа другими — сложные ПВ отказное движение и внезапный поворот.

3. ОТКАЗНОЕ ДВИЖЕНИЕ

3.1. отказным движением (отк-дв) мы называем такой отказ, при котором АнтиХ в свою очередь подается отказом, так что путь 'Анти(АнтиХ) — АнтиХ' находится в контрастном отношении к пути 'АнтиХ — Х'. Иначе говоря, сначала из некоторого положения Анти(АнтиХ) происходит приближение к АнтиХ-у и удаление от Х-а, а затем следует обычный отк, то есть, движение от АнтиХ-а к Х-у.

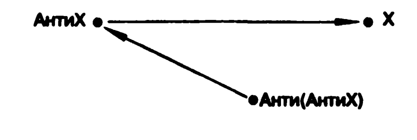


Рис. 1

Рассмотрим примеры.

3.2. Содержание одного французского фильма («Небо над головой») — 'боевая готовность в связи с нападением внеземных существ'. Однако фильм начинается не с самой готовности (как было бы при отстутствии подачи) и даже не с перехода от спокойствия к боевой готовности (преп или отк), а с эпизода окончания военных маневров, когда персонажи (военные летчики с авианосца) улетают в отпуск, то есть к мирной жизни. Затем объявляется тревога, и мы видим, как персонажей по одному разыскивают в тылу и отрывают от мирных занятий, приказывая вернуться в строй. Здесь Х = 'боевая готовность'; АнтиХ = 'мирная жизнь'; переход от АнтиХ-а к Х-у = 'возвращение в строй'; Анти(АнтиХ), лежащий близко к Х-у = 'военные маневры'; переход от Анти(АнтиХ)-а к АнтиХ-у, по направлению противоположный 'возвращению в строй', = 'окончание маневров и уход в отпуск'.

Заметим, что в данном сюжете отк дополнен еще двумя ПВ. Во-первых, контрастное отношение между противоположными состояниями — 'маневрами' и 'боевой готовностью', с одной стороны, и 'мирной жизнью', с другой, конкретизировано в виде контраста между 'коллективностью' и 'разрозненностью' героев[4]. Далее, эта 'разрозненность' героев в тылу позволяет подвергнуть тему 'мирная жизнь' (и момент перехода от нее к тревоге) варьированию: каждого отрывают от специфического для него мирного занятия.

3.3. Интересный пример дополнения простого отк до отк-дв находим в английском фильме «Оливер Кромвель»: будущего вождя революции приезжают звать на борьбу с королем, но застают за сборами: оказывается, Кромвель решил искать покоя в Америке, вдали от политических смут. Кромвель отказывается от приглашения воевать с королем; лишь затем (под

влиянием других событий) он изменяет свое решение. Здесь уже знакомый нам отказный цинциннатовский мотив достроен до полного отказного движения путем добавления еще одного отказного звена: Кромвель не только далек от политической борьбы, но и намерен уехать от нее еще дальше, так что звать его приходится как бы из Америки.

3.4. Естественным материалом для изучения отк-дв являются постановки Мейерхольда.

> «Под знаком „отказа" [т.е., в данном случае отказного движения — А.Ж., Ю.Щ.] была поставлена одна из самых сильных сцен «Дамы с камелиями» — сцена смерти. Принцип „отказа" в этой сцене был применен Мейерхольдом в самых различных направлениях — и в тексте, и в настроении, и в мизансцене. Последние слова Маргерит были соответственно отредактированы Мейерхольдом: „Я не страдаю! Словно возвращается жизнь... Никогда мне не было так легко... Значит, я буду жить?.. Ты видишь, я улыбаюсь, я сильная... Жизнь идет! Это она потрясает меня!" При произнесении этих последних слов Маргерит неожиданно вставала со своего кресла, выпрямлялась и, двумя руками обхватив штору, открывала окно. В полутемную комнату, заливая всю сцену, врывался яркий солнечный свет. Маргерит, так и не выпуская из рук занавеса, падала в кресло, полуспиной к зрителям. Общее оцепенение. После паузы только одна левая рука соскальзывала с подлокотника. Это знак смерти. Каждый из присутствовавших делал небольшое движение назад и только после этого все приближались к ней, а Арман с возгласом: „Маргерит! Маргерит!" опускался перед ней на колена. Так кончался спектакль». (Варпаховский 1967: 475)

Обратим внимание прежде всего на основное отк-дв этой сцены. Перед наступлением 'смерти' (X), Маргерит ощущает прилив сил и делает движение в сторону 'жизни' (АнтиX). Переход к этому АнтиX-у конкретизирован: (1) в словах Маргерит о возвращающейся жизни; (2) во вставании; (3) в энергичном (двумя руками) открывании шторы; (4) в трепете («[жизнь] потрясает меня...»); (5) во вторжении света в полутемную комнату. Последующий переход к X-у (т.е. к 'смерти') конкретизирован (1) в молчании; (2) в падении Маргерит в кресло; (3) в бессильном цеплянии за штору; (4) в соскальзывании руки; (5) в реакции окружающих.

Посмотрим теперь, как организованы соотношения между проявлениями 'жизни' (АнтиX-а) и 'смерти' (X-а). Контрастное отношение между ними дано с варьированием по следующим признакам: (а) 'речевое поведение' (монолог/молчание); (б) 'направление движения тела' (подъем/падение); (в) 'действия рук со шторой' (энергичное отдергивание/пассивное цепляние). Элемент 'соскальзывание руки' может рассматриваться как повторение (возможно, даже с увеличением — крупным планом![5]) элемента 'падение тела', согласованное с элементом 'пассивность (рук)'.

3.5. В анализе эпизода с Маргерит мы сознательно сосредоточились лишь на центральном отк-дв. В действительности чистое отк-дв (рассмотренное нами) дополнено в нем до внезапного поворота (см. ниже, п. 4) — благодаря наличию существенной «фактической» связи между АнтиX-ом и X-ом.

Отсутствие такой связи, неестественное для драматических сюжетов[6], вполне обычно в лирических построениях. Поэтому поэзия изобилует примерами чистого ОТК, редкими в сюжетной литературе: такова всякая последовательность эмоциональных состояний Анти(АнтиХ) — АнтиХ — Х, при условии, что она не осложнена причинными или иными фактическими связями. Ср.:

Куда как страшно нам с тобой, Товарищ большеротый мой. Ох, как крошится наш табак, Щелкунчик, дружок, дурак!	Анти(АнтиХ) ['плохо']
А мог бы жизнь просвистать скворцом, Заесть ореховым пирогом...	АнтиХ ['хочется хорошего']
Да, видно, нельзя никак	Х ['плохо']

(О. *Мандельштам*)

Именно такого рода последовательности описаны Жирмунским (1975: 502-518) в качестве одного из основных типов лирической композиции — кольца стихотворения. Ср.

«...у Фета („Давно ль под волшебные звуки..."): в начале — воспоминание о юношеской любви и счастье с возлюбленной, картина вальса в освещенной зале [Анти(АнтиХ)], в конце — после рассказа о смерти возлюбленной [АнтиХ] — та же картина, возвращающаяся как видение сна, как призрачный танец [Х]:

Давно ль под волшебные звуки Носились по зале мы с ней? Теплы были нежные руки, Теплы были звезды очей.	Анти(АнтиХ)
Вчера была песнь погребенья, Без крыши гробница была. Закрывши глаза, без движенья, Она под парчою спала.	АнтиХ
Я спал... над постелью моею Стояла луна мертвецом. Под чудные звуки мы с нею Носились по зале вдвоем.	Х

(Жирмунский 1975: 505-506; символика наша — А.Ж., Ю.Щ.).

4. ВНЕЗАПНЫЙ ПОВОРОТ

4.1. Эта сложная конструкция лежит в основе большого количества сюжетов и является почти необходимой принадлежностью структуры новеллы (почему она и была названа в некоторых наших работах «новеллистической конфигурацией», см. Жолковский и Щеглов 1967б). Начнем с определения.

ВНЕЗАПНЫМ ПОВОРОТОМ (ВН-ПОВ) мы называем ОТКАЗНОЕ ДВИЖЕНИЕ, в составе которого путь 'Анти(АнтиХ) — АнтиХ' и путь 'АнтиХ — Х' СОВМЕЩЕНЫ неким «фактическим» образом, выражаясь технически — подвергнуты

СОВМКАУЗ (СОВМЕЩЕНИЮ в причинно-следственную пару) или СОВМВИД (СОВМЕЩЕНИЮ типа 'видимость — действительность').

4.2. Чтобы разобраться в этом определении, обратимся еще раз к эпизоду смерти Маргерит.

Можно видеть, что начальный отрезок Анти(АнтиX) — АнтиX ('возвращение к жизни') в ряде отношений СОГЛАСОВАН с финальным отрезком 'АнтиX — X' ('наступление смерти'). Действительно, по крайней мере четыре из перечисленных выше пяти признаков 'жизни' являются таковыми лишь по видимости, на самом же деле являются ПРЕДВЕСТИЯМИ 'смерти'. Это: (1) вставание; (2) слова о возвращающейся жизни; (3) жест со шторой, которую Маргерит хватает двумя руками: СОВМ состоит в том, что, с одной стороны, действие обеими руками выражает энергию и силу, а с другой — слабость: чтобы отодвинуть штору, требуется усилие обеих рук; (4) трепет: «Это она [жизнь] потрясает меня!»: СОВМ видимости (восторженного трепета) с действительностью (предсмертными судорогами) найдено в элементе 'дрожь', допускающем, вообще говоря, оба истолкования[7].

Эти четыре ПреX-а (совмещенные с проявлениями АнтиX-а) расположены в порядке нарастающей определенности указаний на X (приближающуюся 'смерть'). Сначала появляются элементы 'вставание' и 'слова Маргерит о жизни', указывающие на 'смерть' лишь косвенно: являясь звеном в клинической картине агонии, сами по себе они никаких признаков 'смерти' не содержат (а напротив, содержат признаки 'жизни' = АнтиX-а). Лишь после них даются более определенные ПреX-ы — 'трепет' и 'цепляние за занавеску', в которых признаки 'смерти' представлены уже наглядно и непосредственно, как таковые, а не как нечто связанное со 'смертью' лишь по смежности.

Новыми в этом описании эпизода по сравнению с его рассмотрением в качестве простого ОТК-ДВ (п. 3.4) являются СОГЛАСОВАНИЯ и СОВМЕЩЕНИЯ, насыщающие начальный отрезок ПРЕДВЕСТИЯМИ финала. Но само их наличие еще не достаточно для превращения ОТК-ДВ во ВН-ПОВ. Нужно, чтобы эти СОВМЕЩЕНИЯ носили особый, «фактический», характер. Здесь это требование выполнено: мы имеем дело с СОВМВИД: СОВМЕЩЕНИЕ видимости ('возвращения к жизни') с действительностью ('наступлением смерти') найдено в готовой ситуации 'кратковременный прилив сил у агонизирующего больного'.

Поясним отличие ВН-ПОВ от простого ОТК-ДВ, хотя бы и осложненного ПРЕДВЕСТИЯМИ X-а, рядом искусственных примеров.

Прежде всего напомним, что по крайней мере одно ПРЕДВ входит в ОТК-ДВ уже по определению: Анти(АнтиX) есть редуцированный X. Возьмем последовательность:

(а) герой болен [Анти(АнтиX)] — наступает реальное улучшение [АнтиX] — по некоторой внешней причине (убийство; новая инфекция) наступает смерть [X].

Эта последовательность содержит ПРЕДВ, но при этом остается чистым ОТК-ДВ, так как X никак «фактически» не связан с АнтиX-ом: смерть наступает вне зависимости от улучшения. Кстати, эта искусственная схема может быть проиллюстрирована одним эпизодом, бегло намеченным в «The Real Life of Sebastian Knight» Набокова (если отвлечься от авторской иронии):

«Nor is it exact <...> that his father was killed in the duel he fought in 1913; as a matter of fact, he was steadily recovering from the bullet wound in his chest, when — a full month later — he contracted a cold with which his half-healed lung could not cope» (Ch. 1).

Любопытно, что очень сходную последовательность (типа (а), и тоже с иронией, но с переменой всех знаков на обратные: вместо 'смерти' — 'выздоровление') мы находим у Зощенко (рассказ «История болезни»):

«...Мой организм не поддался больше болезням, и только я единственно перед самым выходом захворал детским заболеванием — коклюшем. Сестренка говорит: «Наверно, вы подхватили заразу из соседнего флигеля. Там у нас детское отделение. И вы, наверное, неосторожно покушали из прибора, на котором ел коклюшный ребенок. Вот через это вы и прихворнули.» В общем, вскоре организм взял свое, и я снова стал поправляться.»

Но вернемся к различиям между отк-дв и вн-пов. Продолжая наш эксперимент, предельно насытим последовательность типа (а) предвестиями Х-а:

(б) герой болен — наступает реальное улучшение, во время которого он много думает о смерти (или читает роман о смерти, или узнает о смерти брата и т.п.) — герой умирает.

Последовательность (б) все равно не образует внезапного поворота, поскольку средний отрезок предвещает финал лишь символически, а не связан с ним фактически, как того требует определение вн-пов.

Чтобы отк-дв обратилось во вн-пов, совмещение должно быть фактическим, т.е. либо совмвид, как в эпизоде с Маргерит:

(в) герой смертельно болен — по видимости наступает улучшение, в действительности являющееся предсмертной агонией, — герой умирает;

либо совмклауз — как в искусственной последовательности:

(г) герой болен — наступает реальное улучшение, герой возвращается к жизни, в результате чего простужается (попадает под трамвай, дерется на дуэли и т.п.) — в результате чего умирает.

4.3. Двум разновидностям фактического совмещения — совмвид и совмклауз — соответствуют два основных типа вн-пов — ментальный и событийный. Прежде чем обратиться к рассмотрению различных частных случаев того и другого, проиллюстрируем каждый из типов на наглядных элементарных примерах (из области картунов о человеке на необитаемом острове).

4.3.1. *Событийный ВН-ПОВ.*

(а) Человек томится на необитаемом острове; появляется корабль, с него спускают шлюпку с матросами, чтобы спасти героя; пока шлюпка подплывает к острову, корабль терпит крушение и тонет.

(б) Вместе с героем на острове находится жена; подплывшие спасатели забирают жену, бьют героя веслом по голове и уезжают.

В обоих случаях сюжет развивается от Анти(АнтиХ-а) ('бедственное положение: пребывание на необитаемом острове') к АнтиХ-у ('спасение с острова'), а затем к Х-у ('увеличение числа терпящих бедствие на острове'; 'неспасение + избиение + потеря жены'). При этом АнтиХ совмещен с Х-ом в причинно-следственную пару: в обоих случаях именно в действиях спасателей заключено нечто, ведущее к усугублению беды, причем это усугубление складывается на глазах зрителей, а не обнаруживается в качестве чего-то существовавшего ранее (как бы то имело место при совмвид).

4.3.2. *Ментальный* ВН-ПОВ.

(а) Человек томится на необитаемом острове; видит вдалеке маленький корабль; подплыв к острову, корабль оказывается игрушечным.

(б) Герой видит вдали корабль, корабль подплывает, с него сходят люди, устанавливают на острове ракету и уплывают, оставив героя наедине с ракетой.

Здесь фактическое совмещение построено не на создании из АнтиХ-а и Х-а причинно-следственной пары, а на том, что некоторый объект Анти(АнтиХ), с самого начала являвшийся Х-ом (или ПреХ-ом, ведущим к Х-у), до какого-то момента казался Анти-Х-ом: игрушечный корабль, или корабль, везущий ракеты, казался спасительным.

Разумеется, возможны и совмещения обоих типов вн-пов. Однако от рассмотрения этих случаев, а также техники совмвид и совмклуз нам здесь придется отказаться по соображениям места[8].

5. ВНЕЗАПНЫЙ ПОВОРОТ: некоторые разновидности

5.1. *Ментальный* вн-пов имеет две главные конструктивные разновидности; это «ошибочный поворот в осмыслении» и «задержка в осмыслении».

Ошибочным поворотом в осмыслении мы называем ментальный вн-пов, построенный по следующему принципу: в плане реальных событий или не происходит изменений, или даже нарастает положение, существовавшее с самого начала [Анти(АнтиХ)=Х]; по видимости же (в восприятии героя) происходит поворот к Х-у, который затем оказывается мнимым. Эта конструкция может быть сведена к рис 2.

События	Х	Х (!)	Х (!!)
Осмысление	Х	АнтиХ	Х (!!)

Рис. 2

Другой распространенный тип ментального вн-пов — *задержка в осмыслении*[9] может быть представлена в самых общих чертах в виде рис. 3.

События	АнтиХ	Х	Х (!)
Осмысление	АнтиХ	АнтиХ	Х (!)

Рис. 3

5.1.1. В сказке Гауфа «Карлик Нос» герой (Якоб), очнувшись от многолетнего сна, во время которого он был превращен в карлика с огромным носом, упорно осмысляет происшедшее с ним в терминах сна (АнтиХ-а). У него исчезла шея, так что голова не поворачивается, — он думает, что неповоротлив со сна; натыкается выросшим у него носом на окружающие предметы — объясняет это осовелостью; провел семь лет в услужении у колдуньи — удивляется, как много разного ему приснилось; и т.д.

Упорствование в непризнании совершившейся перемены (от АнтиХ-а к Х-у) и в истолковании проявлений Х-а в духе «нормальной» картины мира продолжается и дальше: возгласы прохожих: «смотрите, какой отвратительный карлик», Якоб не относит к себе, а думает, что где-то рядом с ним все время оказывается карлик; отказ матери признать в уродливом карлике своего сына он истолковывает как потемнение ее рассудка и т.д.

В результате, среднее звено конструкции (совмещение события с его осмыслением как АнтиХ-а) оказывается подвергнутым повторению, так что задержка в осмыслении продлевается. Такое продление среднего звена — существенная особенность рассматриваемой конструкции, и мы столкнемся с ним и в последующих примерах.

Примеры успокоительных трактовок изменения к худшему многочисленны, особенно в сюжетной литературе.

5.1.2. В рассказе Конан Дойла «Берилловая диадема» появление клиента — носителя мотива беспокойства и авантюрного действия — осмысляется Уотсоном как еще один элемент жизни улицы, наблюдаемой им через окно в рамках 'приятного домашнего времяпровождения' («Смотрите, Холмс, вон бежит сумасшедший!»).

Появление роковых «пляшущих человечков» в одноименном рассказе осмысляется вначале как шалости детей или проделки чудаков.

5.1.3. В балладе Гете «Лесной царь» появление и внешность лесного царя и его дочерей, их призывы, посулы и жесты последовательно получают успокоительные толкования со стороны отца. Совмещение видимости (элементы мирного пейзажа) с действительностью (губительные действия лесного царя) обеспечивается целым рядом психологических, мифологических и пейзажных расплывчатостей: больной или сонный ребенок, ночь, неясные очертания леса, отдаленность предметов (*То ветлы седые стоят в стороне*), призрачность мира эльфов.

5.1.4. Можно сказать, что неправильное, запаздывающее осмысление есть продукт совмещения 'старого осмысления (= думает, что имеет место АнтиХ)' с 'новым фактом (= имеет место X)'. Таким образом, в АнтиХ все же вносятся некоторые изменения. В результате — и в этом состоит необходимое уточнение схемы на рис. 3 — в среднем звене с фактом X сопоставляется в качестве его осмысления не просто прежний АнтиХ, а некоторый АнтиХ'.

Подобная подгонка одного объекта под другой представляет собой сферу приложения особой разновидности совмещения — совмидент, т.е. совмещения типа 'отождествление' (Жолковский и Щеглов, 1976: 49). Техника совмидент бывает очень разнообразной; одни типы отождествления применяются при построении метафор, другие — при комических «Приукрашиваниях» (Жолковский и Щеглов, 1978а: 583 сл., 1976б: 25). В частности, при «Приукрашивании», так же, как и при интересующем нас здесь совмидент 'старого' и 'нового' восприятий, возникает вопрос о выборе модуса отождествления двух противоположных состояний. В одних случаях различие между X-ом и АнтиХ-ом максимально педалируется, в других — частично сглаживается.

В первом случае наиболее яркие проявления X-а, т.е. реальности, выдаются за проявления АнтиХ-а. Во втором — проявлениям X-а находится какое-то скромное место рядом с совершенно иллюзорным АнтиХ-ом. Начнем с первого случая.

5.1.5. В эпизоде с пробуждением Карлика Носа (см. 5.1.1) в качестве свойств 'превращенности', выдаваемых за 'сон...', избраны такие, которые являются конституивными и специфичными для каждого из этих состояний. Специфичность усиливает контраст между обоими состояниями[10], а тот факт, что эти свойства одни и те же у обоих членов контрастной пары добавляет эффект «контраста с тождеством» (Жолковский и Щеглов, 1973: 76). Действительно, неповоротливость, плохая координация движений и т. п. могут рассматриваться как типичные атрибуты пробуждения после крепкого сна и в то же время как характерные проявления тех деформаций тела, которые претерпел герой сказки.

Парадоксальность неправильного осмысления усиливается также благодаря тому, что здесь звено 'X, принимаемый за АнтиХ', дается с повторением (которое может ощущаться как нарастание).

5.1.6. Другой пример, обладающий всеми теми же дополнительными эффектами, — эпизод из «Красной Шапочки» Перро, где свойства X-а ('волка, съевшего бабушку и готовящегося съесть девочку') последовательно осмысляются как черты Анти-X-а ('доброй бабушки, собирающейся ласкать внучку').

Обратимся теперь к другой разновидности «задержки в осмыслении» — той, где контраст между X-ом и АнтиХ-ом не усиливается, а сглаживается.

5.1.7. Пример — рассказ Зощенко «Страдания молодого Вертера», где в плане событий идиллия (АнтиХ = 'герой, катаясь на велосипеде, мечтает о гуманных взаимоотношениях людей будущего') сменяется типичной для зощенковских рассказов сценой свинства (X = 'героя по мелкому поводу дико оскорбляют, хватают за руки, хотят бить'). Осмысление героем этой перемены происходит с задержкой. Признаки приближения и начала Х-а (свистки, крики, брань и т.п.) велосипедист воспринимает как нечто, к нему не относящееся («кто-нибудь проштрафился», «за кем-то гонятся» и т.п.)

Подчеркнем, что, хотя герой понимает происходящее неправильно, он осмысляет его не как лишнее подтверждение идиллии (в отличие от новых подтверждений версии 'заспанность' в «Карлике Носе»), а как некие дефекты, помехи, нарушающие полноту этой идиллии («В дальнейшем, вероятно, этого не будет. Не будем так часто слышать этих резких свистков<...>, так грубо, вероятно, и кричать не будут»).

Чтобы проиллюстрировать отличие этого сглаженного неправильного осмысления от предельно заостренного (см. пп. 5.1.5.—5.1.6), представим себе следующий гипотетический вариант того же сюжета: герой истолковывает крики, топот ног, свистки и т.п. как еще одно проявление идиллической картины мира, скажем, как звуки веселья, спортивных игр или других здоровых развлечений.

Кстати, подобное парадоксальное соотношение между Х-ом и АнтиХ-ом не чуждо манере Зощенко, ср. рассказ «Актер» («Искусство Мельпомены»), где крики обкрадываемого на сцене актера о помощи публика упорно истолковывает как правдоподобное исполнение роли обкрадываемого купца; ср. также малоизвестный рассказ «Тормозят науку», где герой наблюдает в телескоп за звездным небом и, заметив внезапное затемнение рефлектора, осмысляет это как еще более волнующее научное явление («Не планета ли заслонила трубу?»); обнаруживается, однако, что «неизвестная фигура сперла с телескопа увеличительную стекляшку, через что смотреть на небесные миры».

5.1.8. Иногда согласование нового факта производится не в точности с последним проявлением старого состояния дел (ср. в «Карлике Носе» 'сон', а в «Страданиях Вертера» — 'идиллическую ситуацию'), а с АнтиХ-ом в широком смысле, то есть с 'нормальным, естественным положением дел, не включающим события X'. Ср. вторую часть эпизода с Карликом Носом ('где-то рядом карлик', 'у матери помутился разум'), где он уже не истолковывает окружающее в плане 'сна', хотя и отказывается признать произошедшее превращение.

Чистым примером согл Х-а с широко понимаемым 'нормальным положением дел' можно считать фрагмент из «Пиковой дамы», где успокоительному осмыслению подвергается ряд событий, ведущих к встрече Германна с призраком.

«В это время кто-то с улицы взглянул к нему в окошко и тотчас отошел. Германн не обратил на то никакого внимания. Через минуту услышал он, что отпирали дверь в

передней комнате. Германн думал, что денщик его, пьяный по своему обыкновению, возвращался с ночной прогулки. Но он услышал незнакомую походку: кто-то ходил, тихо шаркая туфлями. Дверь отворилась: вошла женщина в белом платье. Германн принял ее за свою старую кормилицу и удивился, что могло привести ее в такую пору. Но белая женщина, скользнув, очутилась вдруг перед ним — и Германн узнал графиню!» (гл. V)

5.1.9. По принципу задержки в осмыслении могут строиться не только целые сюжеты или эпизоды, но и фрагменты сюжетов, построенных в целом иначе (например, на иных типах вн-ков).

Рассказ Зощенко «Личная жизнь» состоит из серии эпизодов, в которых герой пытается добиться внимания женщин. Последний эпизод построен по схеме ментального вн-ков типа «ошибочный поворот в осмыслении»: герою кажется, что наступает перемена к лучшему ('благодаря красивому пальто на него обращает внимание женщина'), тогда как в действительности это перемена к худшему ('женщина видит на нем пальто, украденное у ее мужа').

Но внутри этого эпизода небольшой фрагмент строится как задержка в осмыслении. После того, как у героя и читателя уже сложилась романтическая интерпретация внимания дамы к герою, наступает перемена: дама недвусмысленно указывает на причину своего внимания (АнтиХ сменяется Х-ом). Однако герой упорствует в трактовке этого Х-а в духе предшествующего состояния («Ну да, конечно, думаю, неудобно же ей начать знакомство с бухты-барахты»).

5.1.10. вн-нов типа «задержка в осмыслении» систематически применяется Л. Толстым в его детских рассказах, образуя одно из звеньев их инвариантной структуры — эпизод «Запоздалая Реакция на Опасность» (Жолковский и Щеглов 1978а, 1982).

В «Девочке и грибах» героиня, неправильно истолковав предупреждения сестры о приближении поезда, как ни в чем не бывало продолжает собирать грибы, рассыпавшиеся между рельсами.

В «Акуле» ребята, которым с корабля кричали о приближении хищника, «плыли дальше, смеялись и кричали еще веселее и громче прежнего».

Аналогичные задержки есть в «Прыжке», в «Что случилось с Булькой в Пятигорске» и других рассказах[11].

Задержка в осмыслении распространена и в других временных искусствах; так, в комическом кинематографе сложился даже основанный на ней штамп(так наз. double-take): герой улыбается — ему сообщают плохую новость, он продолжает улыбаться — его улыбка крупным планом — улыбка сменяется мрачной миной.

5.1.11. Интересное совмещение двух ментальных вн-ков может быть прослежено в сюжете стихотворения Виктора Гюго «Sur une barricade» из цикла «L'Année terrible».

Подросток, задержанный вместе с коммунарами, признает свою причастность к ним и готов умереть вместе с ними. Однако, когда до него

доходит очередь, он просит отпустить его домой к матери, чтобы отнести ей часы. Солдаты отпускают его, говоря со смехом, что он струсил. Посреди общего хохота мальчик возвращается и становится к стенке.

Соответственно теме (≈ 'ребенок-герой') сюжет развивается в двух психологических планах: детском (ребенок избегает родительской опеки и подражает взрослым мужчинам вне дома) и героическом (персонаж делит участь товарищей). Каждый из аспектов поведения строится по схеме ментального ВН-ПОВ типа «ошибочный поворот в осмыслении»; результаты СОВМЕЩАЮТСЯ. Продемонстрируем технику этого СОВМ, для чего сначала разымем сюжет на две линии, а каждую линию — на план событий и план осмысления (как на рис. 3).

В *героической линии* в плане событий происходит НАРАСТАНИЕ героизма: сначала мальчик просто выражает желание умереть вместе с коммунарами (X), затем, вдобавок к этому, он перед лицом смерти думает не о себе, а о другом человеке (X!), и, наконец, непосредственно становится под пули (X!!).

Но в плане осмысления среднее звено (X!) предстает как поведение, противоположное героизму, — трусость, попытка сбежать (АнтиX).

СОВМВИД X-а с АнтиX-ом принимает вид: 'уход с места расстрела с целью помочь другому человеку истолковывается как трусливое покидание гибнущих товарищей'.

В детской линии в плане событий также происходит нарастание интенсивности соответствующего поведения (примыкание к взрослым вне дома): мальчик желает быть с этими взрослыми (X); затем, вдобавок к этому, он совершает поступок, обратный по отношению к родительской опеке, а именно, сам делает некоторый покровительственный жест по отношению к родителям (X!); наконец, он решительно присоединяется к взрослым вне дома (X!!).

В плане осмысления среднее звено (X!) предстает и здесь как противоположное действительности — как стремление уйти от посторонних взрослых под родительскую опеку (АнтиX). СОВМЕЩЕНИЕ видимости (АнтиX-а) с действительностью (X-ом) принимает вид: 'переключение внимания со взрослых вне дома на родителей истолковывается как отказ от подражания этим взрослым и тяготение к родительской опеке'.

Далее два ментальных ВН-ПОВ СОВМЕЩАЮТСЯ в каждом из трех звеньев; особый интерес естественно представляет СОВМЕЩЕНИЕ средних звеньев: 'переключая свое внимание со взрослых товарищей вне дома на покровительство родителям, мальчик удаляется с места расстрела, что истолковывается как оставление гибнущих и бегство под крылышко к родителям' (подробнее см. Щеглов 1980).

5.2. Укажем теперь некоторые разновидности *событийного* ВН-ПОВ.

5.2.1. Одна из распространенных разновидностей такого рода — конструкция *«знакомство через ссору»*.

Примеры — история дуэли д'Артаньяна с мушкетерами; потасовка между профессором Чэлленджером и журналистом Малоуном, отправляющимися затем в совместное путешествие («Затерянный мир» Конан Дойла); поединки Робин Гуда с его будущими помощниками; сотрудничество Малюты с Иваном, начинающееся с участия Малюты в бунте против царя («Иван Грозный» Эйзенштейна, 1 серия); и т. д.

Во всех случаях имеет место отк-дв — дело сначала идет к ухудшению отношений, а затем к дружбе, причем переход от вражды к дружбе строится как сюжмкл: дружба так или иначе вызывается обстоятельствами или чертами характера, которые возникают или выясняются в ходе ссоры. Так, в эпизоде из романа Дюма тем причинным звеном, через которое совершается переход от вражды к дружбе, оказывается семантический 'элемент 'противозаконность', общий для всех участников ссоры и существенный для 'дуэли' (т. е. 'ссоры'). Этот общий элемент соединяет дуэлянтов перед лицом появляющихся блюстителей порядка (гвардейцев кардинала).

5.2.2. Другая характерная разновидность событийного вн-пов — «*перегибание палки*», т.е., поворот к Х-у, причиной которого оказывается гипертрофия АнтиХ-а, переход АнтиХ-а за какой-то критический предел.

Примеры — чрезмерность в аскезе, подрывающая способность матроны противостоять соблазну («Матрона из Эфеса» Петрония, см. Щеглов 1970); лягушка, стремящаяся раздуться до вола и лопающаяся (басня Эзопа и последующих баснописцев); ненасытность притязаний старухи, исчерпывающая терпение золотой рыбки, которая и оставляет ее у разбитого корыта (в сказке Пушкина); ср. также сюжеты типа «Много ли человеку земли нужно» Толстого и под.

Во всех случаях механизмом, вызывающим переход от АнтиХ-а к Х-у, оказывается превышение АнтиХ-ом допустимого предела; поэтому, в частности, такие сюжеты удобны для конкретизации тем типа 'пагубность неумеренности, польза скромности, сдержанности'.

5.2.3. Еще одна разновидность — вн-пов типа «*усиление*». Его существенной особенностью является характер контраста между Х-ом и АнтиХ-ом. Если обычно основание контраста лежит в качественной сфере (АнтиХ = 'спасение'/Х = 'гибель'; АнтиХ = 'вражда'/Х = 'дружба'; АнтиХ = 'мирная жизнь'/Х = 'война'; и т.п.), то вн-пов типа «усиление» основан на *количественном контрасте*: АнтиХ и Х соотносятся как 'малое, незаметное, неважное'/'большое, заметное, важное'.

Литературные и иные произведения изобилуют сюжетами, где незначительные происшествия, усилия, симптомы и т.п. оборачиваются неожиданно крупными последствиями: нехватка гвоздя приводит к гибели города (в английской nursery rhyme); мелкий недосмотр при купании героя в волшебной жидкости, дарующей неуязвимость, приводит к его гибели (Ахиллесова пята; след листа на спине Зигфрида и т.п.); небольшой медальон спасает героя от верной смерти и приносит ему победу над опасным противником (история дуэли в «Хронике времен Карла IX»

Мериме); мелкий подарок незнакомцу впоследствии спасает герою жизнь (история с заячьим тулупом в «Капитанской дочке»); сыщик по спичке или осколку стекла восстанавливает картину преступления (Конан Дойл)[12].

5.3.1. Как событийный, так и ментальный вн-ком могут подвергаться заострению путем увеличения контрастного отношения между АнтиХ-ом и Х-ом. Для этого АнтиХ доводится до состояния 'результата', в котором статически и прочно наличествует та цель, к которой была устремлена вся линия АнтиХ. Лишь после этого совершается поворот к Х-у. Такую конструкцию мы будем называть «*поворотом от необратимого*».

Поворот этот может быть как событийным, так и ментальным, а результат (= АнтиХ) может быть как «хорошим», так и «плохим», в зависимости от чего мы будем говорить соответственно о поворотах типа «утрата достигнутого» и «обретение утраченного». Обратимся к примерам.

5.3.2. Начнем с искусственной ситуации, продолжающей серию картунов с необитаемым островом (см. пп. 4.3.1—4.3.2). Примером событийной *утраты достигнутого* будет следующее видоизменение второго примера из 4. 3. 1: героя вместе с женой снимают с острова и берут на корабль, но затем выбрасывают за борт.

5.3.3. Реальным примером той же конструкции может служить сюжет пушкинской «Песни о вещем Олеге». Здесь ПреХ = Анти(АнтиХ) — это предсказание кудесника («*Но примешь ты смерть от коня своего*»), линия АнтиХ-а — 'обезвреживание коня (его удаление и последующая смерть)', Х — 'смерть Олега от коня (= от укуса змеи, скрывавшейся в его костях)'.

Обратим внимание, как организован отрезок 'АнтиХ — Х'. Поворот к Х-у происходит после того, как достигнут вполне добротный, основательный, глубоко эшелонированный 'результат' в линии АнтиХ-а: конь (а) удален; (б) мертв; (в) превратился в кости и стал частью неживой природы («*Их моют дожди, засыпает их пыль, / И ветер волнует над ними ковыль*»); (г) жесты и слова Олега над прахом коня («*Князь тихо на череп коня наступил / <...> / „Твой старый хозяин тебя пережил“*») носят явно выраженный итоговый характер.

Сам поворот — событийного типа: симплуз достигнуто приходом Олега на могилу коня и более непосредственно — его жестом, совмещающим символическую демонстрацию результата в линии АнтиХ и роковой контакт с источником яда.

5.3.4. Следующий пример иллюстрирует утрату достигнутого смешанного событийно-ментального типа. В эпизоде «Аукцион» из романа Ильфа и Петрова «Двенадцать стульев» происходит утрата Бендером и Воробьяниновым уже купленных на аукционе стульев. Что стулья уже куплены (= результат достигнут) продемонстрировано (а) возгласом

аукциониста «Продано»; (б) вопросом барышни «Вы купили стулья?» и ее сообщением, что стулья можно взять хоть сейчас; (в) сценой торжества Воробьянинова («стал виден поезд, приближающийся к Сен-Готарду» и т.д.); а также рядом других деталей.

Поворот к утрате этих — уже принадлежащих концессионерам и даже мысленно использованных — стульев основан сразу на двух типах вн-гкж:

(1) событийном — пристрастие Бендера к эффектам (он называет преувеличенно большую цену — «200!») приводит к тому, что его денег хватает лишь в обрез (перегибание палки, см. 5. 2. 2);

(2) ментальном — не зная о правиле комиссионного сбора и растрате Воробьянинова, Бендер, в сущности, не знает, что он еще не купил стулья. (Заметим, что незнание о правиле комиссионного сбора, а тем самым и о фактической непокупке стульев, распространяется и на читателя[13].)

Следующие два случая утраты достигнутого — чисто ментальные.

5.3.5. В том же романе «Двенадцать стульев» глава 32 (в которой Бендер и Воробьянинов вскрывают стул на пароходе) заканчивается эффектной фразой, дающей понять, что сокровище, наконец, обнаружено («Есть! — сказал Остап придушенным голосом»). Далее следует длинная ретардация (рассказчик переключается на другие события), чем продлевается достигнутое состояние (АнтиX = 'сокровище есть'). Лишь затем появляется X: 'плоский деревянный ящичек содержит не сокровище, а медную дощечку с автографом мастера Гамбса'.

Поворот носит ярко выраженный ментальный характер (ошибка с самого начала), чему соответствует и сугубо риторический способ продления АнтиX-а (чисто нарративная ретардация).

5.3.6. В стихотворении Мандельштама «Я пью за военные астры...» (см. Жолковский 1980) с самого начала задается — а серией анафорических повторений все более и более укрепляется — уверенность, что поэт 'пьет' за любимые ценности. В финальном двустишии, однако, выясняется, что 'питье' происходит лишь в его воображении и на бумаге:

Я пью, но еще не придумал, из двух выбираю одно:
Веселое асти-спуманте иль папского замка вино.

Таким образом отнимается, утрачивается вино, не только поднесенное к губам, но и как бы уже выпитое.

Поворот здесь чисто ментальный, основанный на сокрытии истины, известной рассказчику с самого начала, от читателя.

5.3.7. Обратным к «утрате достигнутого» является «обретение утраченного». Таковы, в частности, многочисленные сюжеты, связанные с

'воскресением', начиная с евангельского рассказа об исчезновении Христа из гроба, где устойчивость АнтиХ-а ('смерти') подчеркнута рядом средств:

(а) смерть как таковая есть типичный 'окончательный результат', после которого никакого дальнейшего развития не предвидится;

(б) Иисус не только умер, но и снят с креста и положен во гроб, который завален камнем;

(в) проходит значительное время — астрономическое, ритуальное (суббота) и нарративное (переход к новой главе Евангелия).

Лишь после всего этого наступает благоприятный поворот[14].

5.3.8. Поворотов, подобных 'воскресению' — событийному или ментальному — много в детских рассказах Толстого, инвариантная структура которых включает такие звенья, как «Предельное Ухудшение при Спасении», «Затемнение» и «Возвращенный Покой» (Жолковский и Щеглов 1980а; см. также статью № 6 в наст.томе) Типичная последовательность событий такова:

> в ходе спасательной операции герой попадает в еще большую опасность — достигает мертвоподобного состояния — неизвестность относительно его судьбы продлевается тем, что сцена действия закрывается от глаз наблюдателя, а также непосредственным продлением мертвоподобного состояния — обнаруживается, что герой невредим.

В «Девочке и грибах» героиня оказывается простертой под поездом, ее долго не видно, затем, хотя поезд прошел, она лежит без движения; наконец, она встает и подбегает к сестре.

В «Прыжке» мальчик прыгает в воду, долго не показывается на поверхности, затем, вытащенный из воды, не подает признаков жизни (о нем говорится как о теле) и лишь под конец начинает дышать.

В «Двух товарищах» герой ложится на землю и притворяется мертвым все то время, что медведь стоит над ним, и лишь потом «оживает».

В двух первых случаях АнтиХ очень устойчив и продлен рядом способов; во всех трех 'смерть' лишь кажущаяся, так что вн-пов — ментального типа.

6. О тематическом ореоле ОТКАЗНЫХ конструкций

6.1. Известный принцип тесноты связи между формой и содержанием и смысловой мотивированности приемов находит себе место в модели «Тема — ПВ — Текст» в виде понятия конкретизации тем через те приемы выразительности, к которым эти темы естественно предрасполагают. Так, темы типа 'назойливость' или 'регулярность' часто конкретизируются через повторение, тема 'все' — через варьирование и т. п. (Жолковский и Щеглов, 1976а:228 сл., 1976б:18 сл.).

Соответственно, при рассмотрении отдельных приемов имеет смысл указывать те темы, которые предрасполагают к их применению (ср. подобные разделы в Жолковский и Щеглов, 1977, 1980б). К сожалению,

предлагаемые ниже замечания о темах, конкретизируемых через отк и его разновидности, будут лишь очень беглыми.

6.2. На самом общем уровне можно сказать, что риторика резких контрастных переходов соответствует темам типа 'неожиданность', 'перелом', 'резкая перемена', в частности, 'катастрофа'.

Характеризуя инвариантные черты поэтического мира Л. Толстого и типичные для него сюжетные конструкции, мы констатировали (Жолковский и Щеглов, 1978а:18 сл.) связь между инвариантным тематическим элементом 'чреватость хорошего плохим, и наоборот' и пристрастием Толстого к сюжетам с отк-дв типа 'мирная жизнь — катастрофа — возвращенный покой'.

6.3. Для ментальных вн-ков естественным содержательным ореолом являются темы типа 'познание', 'откровение', 'истина'; ср. Жолковский 1970б, где показано, как тема 'откровение об устройстве мира' мотивирует применение ментального вн-гов в одном сомалийском рассказе; ср. органическую связь перипетий 'узнавания' в «Эдипе» Софокла с «гносеологической» темой трагедии.

6.4. Интересен тематический ореол «задержки в осмыслении», в связи с которой мы не раз употребляли слова «успокоительная трактовка». Действительно, за этим типом вн-гов часто стоит психологическая установка, связанная с нежеланием осознать надвигающуюся опасность. Соответственно, темами, предрасполагающими к задержке в осмыслении, будут: 'консерватизм восприятия', 'трусливое уклонение от неприятных истин' и т.п., но также и простая 'глупость', 'неадекватность реакций', 'поглощенность собой' и т.п.

С интеллектуальной и/или моральной неадекватностью заблуждающегося персонажа иногда соединяется элемент 'превосходства' читателя над персонажем и 'покровительства' персонажу или 'тревоги' за него — при условии, что читатель получает информацию о наступлении Х-а сразу. Ценные указания о роли порядка, в котором происходит осознание беды читателем и персонажем, содержатся в работах и лекциях С.М. Эйзенштейна (см. Нижний 1958, а также Жолковский 1970а); эти идеи Эйзенштейна оказались применимыми и к материалу детских рассказов Толстого (Жолковский и Щеглов 1978а, 1982).

Еще один тематический обертон, частый при задержках в осмыслении, связан с тем, что — как видно из рис. 3 и самого названия конструкции — ее опорными точками являются две перемены: перемена в фактах и отстающая от нее перемена в осмыслении этих фактов. Если автор дает читателю возможность заметить перемену в событиях, упорствование в неправильном осмыслении приходится на долю героя. Именно так обстоит дело в приведенных примерах из «Карлика Носа», сказки Перро, рассказов Конан Дойла и Зощенко. Благодаря этому,

отказный эффект вн-пов как такового дополняется эффектом его предчувствия читателем, иначе говоря, нарастания от перемены, заметной только читателю, к перемене, очевидной и для героя. Если повествование ведется от лица героя, создается впечатление приближения некоего события и как бы 'прорывания пелены', которую представляет собой сознание героя, отказывающегося регистрировать происходящие изменения[15].

Из других тематических ореолов тех или иных типов вн-пов укажем на тему 'умеренность, золотая середина', предрасполагающую к вн-пов типа «перегибание палки» (см. выше п. 5.2.2), и на тему 'дразнение', хорошо согласующуюся с конструкцией «утрата достигнутого» (о ситуации 'по усам текло, а в рот не попало', инвариантной в поэтическом мире Мандельштама и мотивирующей утрату достигнутого в стихотворении «Я пью за военные астры...», см. Жолковский 1980).

6.5. При определенных условиях — будучи дополнен рядом других приемов — вн-пов достраивается до конструкции «Патетическое развитие», которая служит носителем особого эмоционального эффекта — 'пафоса', 'экстаза'.

Фигура «Патетическое развитие» была выявлена и описана С.М. Эйзенштейном — в частности, в работе «Неравнодушная природа» и в практических занятиях по режиссуре[16]. При патетическом развитии «ход событий нарастает до какого-то взрыва и после него переходит в противоположный ход, но расширенного диапазона» (Нижний 1958: 39), причем поворот от первоначального хода событий к противоположному совершается сразу по многим признакам.

Эйзенштейн проанализировал множество примеров — из сюжетной прозы, из живописи (Эль Греко), из собственных фильмов (см. Эйзенштейн, 3: 44 сл.), где показано, что «Броненосец Потемкин» в целом и каждая его сцена, в частности, знаменитая сцена на одесской лестнице, построены по «экстатической формуле», т.е. как серия «выходов из себя». Характерный пример «Патетического развития» — эпизод, разработанный Эйзенштейном на занятиях со студентами ВГИК'а (и подробно рассмотренный в статье № 2 наст. книги): поворот от попыток небольшой группы французов хитростью, под видом светского приема окружить и захватить одного человека (Дессалина), — к открытому восстанию массы негров, которые во главе с Дессалином окружают группу французов. Эта конструкция, к применению которой предрасполагает тема 'пафос, экстаз', получается, говоря технически, путем дополнения вн-пов приемами варьирования (вместо одного аспекта поворота нужно много) и увеличения (X должен резко превосходить Анти-X по масштабу).

А.К. Жолковский, Ю.К. Щеглов (1974, 1981)

4
HOW TO SHOW THINGS WITH WORDS

(Об иконической реализации тем средствами плана выражения)

Введение

Байрон в Примечаниях к «Дон Жуану» (Canto I, 9) рассказывает о поэтическом поединке между двумя английскими поэтами. На вызов, брошенный одним из них, —

(1) *I, John Sylvester, / Lay with your sister,* —

второй ответил

(2) *I, Ben Jonson, lay with your wife. «Sylvester answered, — „That is not rhyme" — „No", said Ben Jonson; „but it is true"».*

Бен Джонсон в крайней форме провозглашает реалистический принцип: 'голая правда', никаких выдумок, а тем более пустых побрякушек вроде рифмы. Как известно, искусство никогда не следовало такому ультрадокументализму, охотно пользуясь для воплощения нужных тем вымышленными героями и событиями, а также самыми разными стихотворными, композиционными и т.п. средствами для максимально выразительной подачи, нюансировки и донесения этих тем до читателя. Более того, рифма, метр и иные не идущие, казалось бы, к делу украшения часто служат непосредственному *воплощению* темы художественного текста, а не только ее эффектной «раскраске»[1]. Именно о конкретизации тематических элементов (сокр. — Θе) средствами орудийной сферы — кода — и пойдет речь.

Распространенность подобных конкретизаций видна из того, что одна из них применена даже в сугубо «антихудожественном» тексте (2). Действительно, соль остроты Бена Джонсона — в применении минус-приема (Лотман 1970: 121 сл.), т.е. в отказе от принятого формального ограничения (здесь — от рифмы). Минус-прием опирается на условность художественной формы и потому возможен только на ее фоне (в данном случае — на фоне рифмованного текста (1)), используя ее — путем ее

нарушения — для конкретизации элемента 'правда, подлинное, настоящее (а не условное!)'.

Близкая тема разработана отчасти сходными орудийными средствами в лимерике

(3) *There was once a lady of Spain/ Who said: «Let us do it again/ And again and again/ And again and again/ And again and again and again.»*

Несмотря на вымышленность и неконкретность героини и иносказательность фабульного изложения (в отличие от (2)!), — а вернее, в изящном согласовании с этими предметными средствами, — орудийная сторона шутки (3) создает достаточно детализированный, хотя и лукаво-уклончивый образ темы.

(а) Элемент 'регулярная многократность', декларативно выраженный в предметной сфере словом again «опять, снова» (или фраземой again and again), разыгран непосредственным равномерным и многократным повторением этого слова в тексте[2].

(б) Еще один элемент темы реализован в виде следующего факта: три последние строки текста, в частности, все три рифменные позиции (требующие нового словесного материала) заполнены исключительно словом again. Тем самым орудийно конкретизирован элемент 'только, ничего кроме'[3].

(в) Третья существенная составляющая темы выражена игрой с поэтической формой лимерика. Соблюдены лишь самые элементарные требования: стандартная 5-строчная схема с фонетически правильно зарифмованными окончаниями (*aabba*, где строчки с рифмой *a* — длинные). Нарушены требования, обеспечивающие мало-мальскую нетривиальность конструкции: рифмы *a* и *b* должны бы быть фонетически разными, а рифмующие слова — лексически различаться. Таким образом, кодовыми, орудийными средствами конкретизирована целая контрастная фигура: 'элементарность, фундаментальность, но не оригинальность'[4].

В сочетании друг с другом и с прямым предметным содержанием текста лимерика эти орудийные конкретизации читаются примерно следующим образом:

(4) давайте делать это регулярно, многократно, и не делать ничего кроме этого, не смущаясь банальностью этого фундаментального занятия.

Воплощение темы (4) в (3) кажется одновременно и более условным, и более наглядным по сравнению с обычным фабульным развертыванием. *Бóльшая условность* подобных орудийных конкретизаций состоит в том, что при осмыслении текста неожиданно принимаются во внимание свойства означающего, не релевантные для означаемого в силу произвольности знака. Ведь вообще говоря, должно быть совершенно безразлично, в какие фонетические, ритмические или иные фигуры (помимо синтаксических, сверхфразовых и, наконец, фабульных структур, предусмотренных языковым кодом и надстроенными над ним условностями сюжетосложения)

складываются составляющие текста. Чтобы согласиться воспринимать и тематически интерпретировать их, и нужна дополнительная конвенция, *новая условность*.

С другой стороны, ввиду той же произвольности языкового кода означающие присутствуют в тексте реально, *безусловно*, а означаемые — лишь условно, как их план содержания. Смысл слова again, не говоря уже о фабульной роли этого элемента, дан в тексте (3) чисто абстрактно, символически, тогда как тот же элемент, разыгранный повторениями этого слова, дан совершенно наглядно и ощутимо, иконически. Грубо говоря, испанская леди и ее намерения вымышлены, а слово again повторяется *на самом деле*.

Получается парадокс: дополнительная условность орудийной конкретизации состоит в замене условной связи между означающим и означаемым на безусловную. А бóльшая безусловность орудийного выражения, наоборот, объясняется условностью языка. Впрочем, этот парадокс, повидимому, является одним из конституирующих свойств литературного кода[5].

При этом, орудийные конкретизации, с одной стороны, оригинальнее, неожиданнее, чем «обычные» предметные, — поскольку установление иконического подобия между предметными темами и соответствующими единицами кода означает трудную и потому эффектную находку. С другой стороны, они проглатываются читателем более *незаметно*, *подсознательно*, как нечто само собой разумеющееся, поскольку — по инерции практического языка — их связь с темой не воспринимается сколько-нибудь эксплицитно ввиду их заведомой формальности, «бессодержательности».

Здесь в заостренной форме проявляется один из основных принципов искусства — отказ от прямого называния идей, ведущий к их воплощению в более осязаемом, но и более далеком, сопротивляющемся материале. Это принцип детской игры «что мы делали, не скажем, что мы делали, покажем». Привычная фабульная условность состоит в проекции идей на ситуации предметной сферы. Интересующая нас орудийная условность (и безусловность!) — это выражение идей через еще менее поддающийся материал фонетики, синтаксиса, строфики, композиции и т. п.

Указанная трудность проекции существенно сужает круг допускающих ее тематических элементов. Иногда в орудийную сферу проецируется лишь часть тематического комплекса; так, в лимерике (3) это разного рода суждения по поводу «it», но не оно само. Кроме того, как правило, орудийная проекция нуждается в параллельной предметной, которая (а) подсказывает правильную интерпретацию (повтор слова в (3) происходит в контексте мотива 'многократно') и (б) помогает связать разрозненные элементы, получившие орудийную конкретизацию, в целое высказывание: мотивы 'соблюдение элементарного', 'нарушение нетривиального' и т. п. лишь с учетом фабульного контекста получают связную житейскую интерпретацию (4) (включающую дополнительный элемент 'не смущаясь').

Ограниченность круга орудийно конкретизуемых тем позволяет поставить вопрос об их дедуктивном исчислении. Теоретически это должны быть тематические элементы, общие явлениям предметной и орудийной сфер, такие, как: 'начало' и 'конец'; 'больше' и 'меньше'; 'главное' и 'второстепенное'; 'граница', 'соблюдение', 'нарушение' и т. п. (см. Жолковский и Щеглов 1976б: 31, 1977: 15). Но, возможно, имеет смысл начать с накопления соответствующих случаев. Как шаг в этом направлении мы и мыслим себе нижеследующее рассмотрение трех групп примеров орудийной конкретизации.

1. Удлинение/сокращение отрезков.

1.1. Начнем с достаточно очевидного примера из «Облака в штанах» Маяковского:

(5)
Вошла ты,
резкая, как «нате!»
муча перчатки замш,
сказала:
«Знаете -
я выхожу замуж".

Здесь в обеих рифменных парах первые члены содержат в послеударной позиции на один слог меньше, чем вторые: *нате/зна(е)те, замш/зам(у)ж*. Рифмы Маяковского вообще тяготеют к каламбурной точности, требующей «натягивания» разных звуковых комплексов друг на друга, ср. *разжал уста/пожалуйста* в том же «Облаке» или более позднее *лет до ста расти/ нам без старости*. В случае (5) приравнивающее чтение выразится не в прояснении безударных путем скандовки (*ста-рос-ти, по-жал-уй-ста*), а, наоборот, в проглатывании лишнего слога во вторых членах пар (*нате* никак не растянешь в **наете*, поэтому *знаете* стягивается в **зна'те*). Так соотношение клаузул диктует скомканное, отрывистое произнесение соответствующих слов (*знаете, замуж*), т. е. орудийными средствами задается 'резкость', названная в (5) и впрямую. Мало того, орудийным эквивалентом обеспечен гораздо больший предметный отрезок текста: сначала резкость вошедшей героини предметно сравнивается с резкостью междометия *нате*, а затем к нему орудийно — по отрывистости — приравниваются реплики героини.

Наглядность этого построения повышается (а оригинальность снижается) тем, что слова *знаете* и *замуж* — прямая устная речь персонажа, легче допускающая редукцию и игру произносительной манерой, чем «объективная» речь от автора. Итак,

(6) 'резкость' — конкр —> «стягивающая» рифмовка с пропуском слога в клаузуле второго члена пары.

1.2. Пушкинский «Обвал» написан строфами, в которых 4-ст. ямб чередуется с 2-ст.; окончания везде мужские. Во всех строфах короткие 2-ст.

строчки содержат по два слова — кроме II строфы, где в них по одному слову:

(7)
Оттоль сорвался раз обвал,
И с тяжким грохотом упал,
И всю теснину между скал
Загородил,
И Терека могучий вал
Остановил.

Тема 'глыбы, занимающей все пространство и останавливающей движение', дважды орудийно конкретизирована тем фактом, что вся строчка занята одним длинным и притом последним в предложении словом, так что в ней нет места дальнейшему синтаксическому развертыванию, предполагающему продолжение в следующих строках или хотя бы межсловные связи в данной. Итак,

(8) (a) 'занятие всего пространства' — конкр —> слово, занимающее всю строку;
(b) 'остановка движения' —конкр —> последнее слово предложения — единственное слово в строке[6].

1.3. «Царскосельская статуя» Пушкина —

(9)
Урну с водой уронив, об утес ее дева разбила.
Дева печально сидит, праздный держа черепок.
Чудо! не сякнет вода, изливаясь из урны разбитой;
Дева, над вечной струей, вечно печальна сидит

— построена на совмещении 'сиюминутного' с 'вечным' и 'движения' с 'покоем'. 1-е полустишие (речь пойдет о нем) рисует картину 'сиюминутного движения'. Его стремительность выражена предметно значением глагола *ронять* и поддержана орудийно категориями совершенного вида (точечность, быстрота) и деепричастия (устремленность к главному сказуемому, усиленная препозицией деепричастного оборота). Мы, однако, сосредоточимся на других аспектах орудийной конкретизации 'движения'.

(а) В рассматриваемом полустишии за двумя двухсложными словами следует трехсложное. Поскольку оно и синтаксически важнее двух первых, а фонетически включает элементы их обоих (см. ниже (г)), то последовательность 2+2+3 читается как «суммирование» (т.е. (2+2)+4), — композиционная схема, часто выражающая интенсивное и завершенное нарастание, развитие (Мазель и Цуккерман 1967:393—441).

(б) В ритмическом плане самый статичный хореический мотив (–́◡), т.е. нисходящий рисунок, иссякающий импульс, сменяется динамичным ямбическим (◡–́), т.е. восходящим рисунком, а затем анапестическим (◡◡–́), в который «растягивается» предыдущий ямбический[7]. Сильная доля как бы выводится из покойного начального положения, в котором она

находилась в 1-ом слове (*урну*), передвигается на второе место во 2-ом (*с водой*) и на третье в 3-ем (*уронив*), т.д. описывает своего рода траекторию. (Из 8 полустиший свойствами (а) и (б) обладает лишь еще одно: *праздный держа черепок*).

(в) Этой постепенной ритмической динамизации вторит распределение лексического материала: 1-е слово — твердое, статичное тело, 2-е — жидкость, 3-е — глагол движения.

(г) Параллельно в фонетическом плане происходит последовательный сдвиг вокализма вперед от *у* через *о* к резкому переднему *и*, причем весь он приближенно повторен в «суммирующем» 3-ем слове *уронив* ([uranif] ; графически это еще нагляднее: *у-у/о-о/у-о-и*; отчасти резюмирован и консонантизм: *р-н* из *урну* и губной фрикативный из *водой*). Резюмированием фонетически поддержана схема суммирования (а), а характером сдвига — динамичность траектории (б), (в).

(д) Одновременно сходство фонетического материала (особенно 1-го и 3-го слов) как бы показывает, что в чистое движение превратилась 'та самая' урна, которая была вещной и статичной. Этим дополнительно обосновывается право говорить об описывающей траекторию сильной доле (см. (б)) как о некой одной и той же сущности.[8]

(е) В связи со значением совершенного вида и схемой суммирования речь уже заходила о 'завершенности' изображаемого движения. Предметно она выражена значением глагола *ронять*, а также тем, что в главном сказуемом (*разбила*), к которому устремлено деепричастие *уронив*, движение не продолжается (сообщается его результат). Ритмически 'завершенность' выражается в том, что сильная доля достигает в своих передвижениях некой конечной позиции (свойство, впрочем, тривиальное в начальных полустишиях элегического дистиха). Синтаксически после *уронив* — остановка (конец оборота, запятая), метрически — цезура.

Ансамблем всех этих средств создается достаточно адекватный орудийный эквивалент 'падения (урны)':

(10) вещь выходит из неподвижности, описывает траекторию, ускоряющуюся к концу, и завершает движение.

Основные составляющие этой орудийной конкретизации —

(11) (a) 'динамизация, нарастание и завершение' — конкр —> схема суммирования — конкр —> [2+2]+3 (где 3 отяжелено в ряде отношений и суммирует [2+2] фонетически);
(b) 'динамизация, траектория, завершение' — конкр —> передвижение ударного слога с 1-ого на 2-е и далее на 3-е, оно же последнее, место в слове;
(c) 'сдвиг' — конкр —> сдвиг вокализма вперед (у-о-и);
(d) 'тождество (движущегося объекта)' — конкр —> фонетическое сходство слов.

1.4. В стихотворении Парни «A mes amis» его тема

(12) призыв наслаждаться жизнью вопреки всем препятствиям

получает интересную орудийную конкретизацию в III строфе:

(13) Un jour il nous faudra courber
Sous la main du temps qui nous presse,
Mais jouissons dans la jeunesse,
Et dérobons à la vieillesse
Tout ce qu'on peut lui dérober.

Эта строфа вообще кульминационная; она последняя; она на одну строку длиннее предыдущих (нарастание и одновременно финальная перемена); в ней появляется эффектная паронимия, почти парономасия, *jouissons* — *jeunesse*, орудийно подчеркивающая тему 'молодости и наслаждений'.

Но обратимся к структуре строфы и рифмовки. В двух первых строфах имеем схему *abba*, в 3-й — *abbba*. Это значит

(а) что с самого начала задана максимальная для четверостишия ретардация появления последней рифмы; и

(б) что в последней строфе она дополнительно затянута путем добавления «лишней» — предпоследней — строки.

Тем самым орудийно выражается 'отодвигание конца' (строфы; стихотворения), перекликающееся с прямо высказанной в предпоследней строке идеей 'отнятия всего, что можно, у старости' (т.е., с предметной конкретизацией темы (12)).[9] Итак,

(14) (a) 'оттягивание конца' — конкр —> опоясывающая рифмовка (*abba*, *abbba*);
(b) 'опоясывающая рифмовка, оттягивающая конец' — увел —> пятистишие *abbba* в последней строфе после четверостишия *abba* в предыдущих.

На правиле (14a) построена строфа, открывающая стихотворение Пастернака «Поездка»:

На всех парах несется поезд,
Колеса вертит паровоз.
И лес кругом смолист и хвоист,
И что-то впереди еще есть,
И склон березами порос.

Здесь тоже именно в 3-й из строк с опоясанными рифмами *bbb*, т. е. «лишней» по сравнению с привычной четырехстрочной строфой, предметно выражено 'оттягивание конца': *И что-то впереди еще есть*.

1.5. По тематике (= ‘приближение смерти’) следующий пример перекликается с фрагментом из Парни. Это конец стихотворения Окуджавы «Первый гвоздь».

(15) Первый гвоздь в первой свае ржавеет, мы пьем,
он ржавеет, мы пьем, он ржавеет.

Его тема совмещает инвариантные у Окуджавы мотивы ‘начало, первое’ и ‘краткость жизни’, причем это совм основано на ‘нарастании безнадежности’. Обратим внимание на орудийные аспекты конкретизации этой темы.

Самый ‘ход времени’ конкретизирован равноправно чередующимися повторениями манифестаций ‘жизни’ (*пьем*) и ‘старения, приближения смерти’ (*ржавеет*). В 1-й строке побеждает как будто ‘жизнь’ — *пьем* стоит в более сильной, рифменной позиции и им кончается строка, так что последнее слово буквально остается за ‘жизнью’. Однако эта строка — не последняя; она играет роль отказного начального звена конструкции типа внезапный поворот. Когда ‘ход времени’ берется в полном объеме и его рассмотрение как бы продлевается до самого конца стихотворения, тогда последнее слово оказывается за ‘смертью’ (*ржавеет*). В чисто тематическом плане эта орудийная конкретизация поддержана известной истиной о преходящести всего сущего (человеческой жизни, построек, гвоздей, ...), а в плане предметных конкр — заведомо большей длительностью и неуклонностью ‘ржавения’ по сравнению с ‘питьем’. В результате (15) орудийно манифестирует тематико-выразительную конструкцию:

(16) несмотря на равномерность чередования и даже временный перевес в пользу A [жизни], ход X-а [времени] кончается B [смертью] (элементы ‘жизнь’, ‘смерть’ и ‘время’ подставляются в эту формулу из предметной сферы).

Основные составляющие орудийной конкретизации этой сложной темы следующие:

(17) (a) ‘равномерный процесс’ — конкр —> чередование A-B-A-B-...;
(b) ‘перевес в пользу X-а’ — конкр —> завершение цепи чередований X-ом;
(c) ‘взятие процесса в полном объеме’ — конкр —> продление цепи чередований до конца большего отрезка (строфы, всего стихотворения).

2. Перебрасывание через границу

2.0. От случаев простого ‘удлинения, растягивания’ какого-то отрезка перейдем к ‘перебрасыванию’ его через границу следующего куска. Круг тем, иконически выразимых игрой с границами, более или менее очевиден: нарушение границы естественно ассоциируется с ‘прорывом’, ‘размахом’ и

т. п., а проведение новых границ с 'торможением', 'статикой', 'покоем'. Конкретный же характер интерпретации определяется контекстом — предметным и орудийным.

2.1. В пушкинском стихотворении «Я вас любил...», разрабатывающем амбивалентное противопоставление 'страсть/сдержанность' (Жолковский 1977а), кульминацией утверждения 'страсти' является 7-ая строка.

(18) Я вас любил: любовь еще, быть может,
В душе моей угасла не совсем.
Но пусть она вас больше не тревожит;
Я не хочу печалить вас ничем.
Я вас любил безмолвно, безнадежно,
То робостью, то ревностью томим;
Я вас любил так искренно, так нежно,
Как дай вам бог любимой быть другим.

7-ая строка — единственная полностью утвердительная во всем стихотворении; в 1-ой лейтмотивное утверждение обрывается уже на цезуре, а в 5-й, хотя и достигает строкораздела, но, так сказать, под покровом отрицаний (*безмолвно, безнадежно*). Этот 'прорыв' утвердительности «по горизонтали» совмещен в той же 7-й строке с еще одним орудийным 'прорывом' — «по вертикали».

Стихотворение состоит из двух четверостиший, связанных параллелизмами. I строфа задает четкое тематическое деление: две строки о прошлой 'страсти', две о будущей 'сдержанности'. Но во II строфе тема прошлой 'страсти' перебрасывется' (= 'прорывается') через границу между периодами, давая «лишнюю» 7-ю строку о 'любви'. Итак,

(19) 'прорыв' — конкр —> сдвиг тематической границы вперед относительно формальной по сравнению с совпадением, заданным предыдущими строфами.

Интересно, что при значительном сходстве данного примера с (13) факт «лишней» строки интерпретируется в них по-разному, ср. правило (19) с (14b); впрочем, в них адекватно отражено и необходимое сходство; 'отодвигание (смерти)' и есть в каком-то смысле 'прорыв (жизни)'.

2.2. В I строфе «Я вас любил...» 'продолжение любви из прошлого в настоящее' реализовано также соотношением метра и синтаксиса. Предложение, в котором этот элемент конкретизирован предметно, занимает вторую половину 1-й строки и всю 2-ю, т. е. перебрасывается через строкораздел и занимает следующую строку.[10]

(20) 'продолжение' — конкр —> предложение, переходящее через строкораздел.

Правило (20) лежит в основе композиции первой части (= четырех первых строф) стихотворения Пастернака «Заместительница», важнейший компонент темы которого —

(21) нарастающий динамизм, устремленность вперед.[11]

Предметно это выражено постепенным ускорением изображаемых движений (*хохочет — хрустят — пробежится и вскочит — провальсировать — торопясь...*) и подчеркнуто — в конце — перебросом через некую 'границу': *В опоясанный люстрой, позади, за гардиной,/ Зал* <...> Этой выразительной схеме вторит и ряд орудийных конструкций.

Прежде всего, 'цель движения' (*зал*) композиционно отнесена в самый конец. Далее, все четыре строфы образуют единый период (= 'устремленность'), разделенный границами строф и точками в их концах (= 'границы'), — точками, преодолеваемыми синтаксической цельностью периода, поскольку ими чисто эмфатически разделены придаточные одного сложноподчиненного предложения: *Я живу с* <...> *той, что*<...>//*Что* <...> *вскочит, //Чтоб*<...>//*Чтобы* <...>(='переброс через границы').

В масштабе отдельных строф 'перенос через границу' реализуется в виде тесных синтаксических связей через строкораздел (... *и чайный и шалый/ Зачаженный бутон...*), что иногда заостряется инверсией (... *мандарина/ Холодящие дольки глотать* [ср. нормальный порядок: **глотать* <...> *дольки мандарина*]).

Еще один орудийный аналог предметного 'устремления через границу' есть в самой строке *В опоясанный люстрой, позади, за гардиной*, где лишний, внеметрический слог (между 2-м и 3-м иктами) и синтаксис создают сильную остановку, 'границу' — между *люстрой* и *гардиной* и в дополнение к ним.

(22) 'устремление за отделяющую границу' — конкр —> переброс синтаксического единства через границы предложений, строф, строк, цезур.

2.3. На правиле, отчасти сходном с (20), (22), основана орудийная конкретизация в двух других пастернаковских фрагментах:

(23) (a)
Лодка колотится в сонной груди.
Ивы нависли, целуют в ключицы,
В локти, в уключины — о, погоди,
Это ведь может со всяким случиться!

(b)
Нет времени у вдохновенья. Болото,
Земля ли, иль море, иль лужа, —
Мне здесь сновиденье явилось, и счеты
Сведу с ним сейчас же и тут же.

В обоих случаях в предметной сфере изображается порыв мощной силы (любовного экстаза; творческого вдохновения), действующей вслепую, не разбирая, что попадется под руку. В орудийной сфере этому соответствует перечисление однородных членов, перебрасывающееся в следующую строку. При этом

(а) в первых строках стоит по одному члену перечисления (*ключицы*; *Болото*), и лишь после строкораздела выясняется, что таковое имеет место;

(б) перечислением не завершается более крупная единица; в (23a) перечисление кончается в середине строки, и начинается новое предложение — восклицание; в (23b) перечисление кончается на строкоразделе, но предложение продолжается.

Так подчеркивается 'импровизированность, хаотичность, незамкнутость' перечисления. В предметном плане этот тематический элемент выражен общим смыслом перечисления, а также: в (23a) — перепутыванием частей тела (*ключицы, локти*) и лодки (*уключины*), в (23b) — эмфатическими и притом разными (= «какими попало») соединителями (запятая; *ли*; *иль*). Итак,

(24) (a) = (20);
(b) 'множественность' — конкр —> перечисление;
(c) 'хаотичность, неупорядоченность' — конкр —> перечисление начинается с последнего слова строки, а его конец не совпадает с крупными членениями.

2.4. Частый аксессуар 'перебросов через границу' — знакомое нам фонетическое сходство, орудийно конкретизирующее тождество объекта (ср. (11d)).

В «Я вас любил...», содержащем элемент 'продолжение любви', такая конструкция применена в первой же строке. Граница обозначена: концом предложения и падением интонации; цезурой; сменой грамматического времени (*любил* vs. *быть может*). Через нее перебрасываются: предметно — утверждение, что любовь продолжается; орудийно — лексическое и фонетическое сходство слов *любил*/*любовь*, расположенных непосредственно вокруг границы. Создается эффект 'подхватывания', чему способствует и соотношение интонаций — нисходящей, исчерпанной в *любил*, восходящей, устремленной вперед — в *любовь*.

Впрочем, в соответствии с общей приглушенностью 'страсти' в стихотворении, это 'подхватывание' не очень активно. Более энергичное 'подхватывание' — в строках (из «Евгения Онегина»)

(25) Стоит Истомина; она,
Одной ногой касаясь пола,... и т. д. (VI, 13)

за которыми следует изображение пируэтов и прыжков балерины.

Предметное тождество слов вокруг точки с запятой состоит в тождестве денотатов (*Истомина* и есть *она*); орудийное — в фонетическом сходстве этих слов (*o — i — na*)/(*a — na*). 'Подхватывание и переброс через границу' поддержаны рядом средств: как и в предыдущем примере, исход предложения сменяется началом, но гораздо большая часть строки отведена под отрезок до границы и меньшая — под новый импульс. Благодаря этому, акцентируется и 'остановка' (предметно выраженная позой — *стоит*, которая орудийно подкреплена парономасией *стоит* — *Истомина*), и новый импульс: на коротенькое *она* приходится самое высокое начало новой интонации. Орудийно эти краткость и выделенность поддержаны строкоразделом и запятой (перед деепричастным оборотом). Предметно *она* — субъект серии глаголов движения (к которым это слово синтаксически устремлено). Ритмически *она* это восходящий, т.е. динамизирующий, мотив (◡–́), контрастирующий с нисходящим, тормозящим — *Истомина* (◡–́◡–).[12]

(26) 'подхватывание иссякающего движения и переброс его через границу' — конкр —> фонетическое сходство слов вокруг границы, из которых первое несет нисходящий ритмико-интонационный контур, а второе — восходящий.[13]

2.5. Рассмотрим теперь правило, противоположное (20), (22) и подобным:

(27) 'сдержанность, торможение' — конкр —> паузы.

Обратимся к предпоследней строчке стихотворения Пушкина «На холмах Грузии...»

(28) **И сердце вновь горит и любит — оттого,**
Что не любить оно не может.

Предметно здесь выражена 'страсть', а орудийно — контрапунктный к ней мотив 'сдержанности'.

В лексико-семантическом плане 'сдержанность' реализована как 'рассудочность': по форме (28) это скучноватое тавтологическое рассуждение: 'любит оттого, что не может не любить', с акцентом на причинно-следственном *оттого*, поставленном в сильную позицию (под рифмой, перед паузой).

Интонационно 'сдержанность' конкретизирована как 'медленная речь с паузами после каждого слова'. К этому предрасполагает 6-ст. размер и отсутствие инверсий; после *горит* — цезура; после *оттого* — строкораздел; перед *оттого* конец предложения; *сердце* и *вновь* синтаксически не связаны; *вновь*, относящееся к паре *горит и любит*, отделяется от *горит* паузой, чтобы не связаться только с ним.

2.6. В уже упоминавшейся «Царскосельской статуе» 3-я строка:

(29) Чудо! не сякнет вода, изливаясь из урны разбитой,

констатирует 'чудесность' превращения девы, уронившей кувшин, в статую. Этот тематический элемент спроецирован в орудийный план, причем орудийная конкретизация изящно наложена на само слово *чудо*.

'Чудо' описывается в 3-й, кульминационной, из четырех строк (на долю 4-й приходится роль завершения, финального общего плана). Слово *чудо* выделено восклицательной интонацией — единственным эмоциональным всплеском на подчеркнуто спокойном, эпическом фоне всего стихотворения.

Синтаксически *Чудо*! образует особое предложение, выделенное слева точкой и строкоразделом, а справа — восклицательным знаком и паузой, единственной в стихотворении после 1-й стопы. Поскольку обычная цезура (на 3-й стопе) соблюдена, строка членится на три (а не два) самостоятельных синтаксических отрезка и оказывается самой «тяжелой» в стихотворении. (4-я строка, может быть, столь же медлительна, но менее насыщена: в ней выделено каждое слово, но она содержит лишь одно простое предложение.) К тому же 'тяжесть' 3-я строка совмещает с 'эмоциональностью, напряженностью'; кстати, она единственная, не кончающаяся точкой. Итак,

(30) 'чудесность, необычность' — конкр —> особая (например, кульминационная) строка; нарушение установившейся в тексте инерции, нормы (например, лишняя пауза).[14]

3. Перескок на рамку

3.0. Вслед за 'перебросами через границу' обратимся к случаям 'перескока на рамку'. Противопоставление между рамкой текста (например, обрамляющей новеллой, в которой фигурируют рассказчик и его слушатели) и собственно содержанием (внутренней новеллой, излагаемой рассказчиком) — одна из наиболее общих категорий орудийной сферы. Поскольку при этом как бы повторяется соотношение между внетекстовой реальностью и текстом, рамка имеет коннотацию 'безусловности', а ее содержимое, в качестве собственно произведения искусства, — коннотацию 'условности'. При 'перескоке действия на рамку' оппозиция 'условное/безусловное' обычно трактуется либо как 'оригинальное, новое/заведомо данное', либо как 'вымышленное/ настоящее'.

3.1. 'Перескок на рамку как на нечто заведомо данное' часто служит орудийной конкретизацией элемента 'даже' в составе выразительной конструкции 'все, даже Y, обладают свойством X'. Ср. анекдот:

(31) Косыгин предлагает Брежневу разрешить евреям эмигрировать; тот против: «Позволим евреям, за ними потянутся татары, так мы с тобой вдвоем останемся». — «Нет, я с тобой не останусь, я тогда тоже уеду!»

Элемент 'уедут все' КОНКРЕТИЗИРОВАН как 'уедут все, даже те, кого это заведомо не касается', что, в свою очередь, дает

(32) даже тот, кто предметно относится к правителям (а не подданным), а орудийно — к персонажам обрамляющей новеллы (а не вставной).

Иначе говоря, действует правило

(33) 'даже Y' — КОНКР —> 'Y = заведомо данное' — КОНКР —> 'Y = элемент рамки'.[15]

3.2. В польском фильме «Рукопись, найденная в Сарагоссе» (реж. Войцех Хас, по знаменитому роману Яна Потоцкого) в одном из бесконечно переплетающихся звеньев сюжета

(34) (a) герой, сидя в кресле в незнакомом доме, открывает стоящую рядом шкатулку, и его рука погружается в груду ожерелий; со скрипом медленно растворяется дверь, из которой появляется змея;
(b) в другой раз все начинается так же, но в шкатулке вместо ожерелий оказываются змеи!

Соотношение между (34b) и (34a) можно описывать просто как резкое НАРАСТАНИЕ опасности во 2-м эпизоде по сравнению с 1-м. Рамки в строгом смысле здесь нет. Интуитивно очевиден, однако, эффект 'перескока на заведомо данное' и сходство с 'перескоком на рамку'. Подобно рамке, шкатулка воспринимается как нечто вполне понятное и обыденное, служащее сигналом к введению в действие чего-то поразительного и страшного. В предметной сфере это различие выражено в (34a) 'расстоянием в пространстве и во времени' между открыванием шкатулки, находящейся в руках у героя, с одной стороны, и открыванием двери, сопровождающимся появлением змей, с другой. В орудийной сфере то же различие КОНКРЕТИЗИРОВАНО как противопоставление 'реального' (так сказать, рамки) и 'фантастического' (так сказать, содержимого). В целом, первый эпизод как бы задает 'гарантию безопасности в пределах реальности', а во втором оба различия снимаются и происходит — в общем и целом по правилу (33) —

(35) перескок действия из зоны фантастической опасности в бывшую заведомо безопасной зону реального.

Кстати, из (35) видно, что рамка (шкатулка) использована в (34) не только как 'заведомо данное', но и как 'реальное' (отсюда эффект 'вторжения ужасной фантасмагории в действительность'). А это значит, что (34) — пример, переходный к рассматриваемым ниже.

3.3. Воспользуемся еще одной кинематографической иллюстрацией. В фильме Р. Быкова «Айболит-66» все время подчеркивается условность происходящего (показываются постройка декорации, процесс съемки, киноаппаратура, вмешивающиеся в действие мимы-оркестранты и т. п.). Сначала действие идет на уменьшенном экране. Затем

(36) наступает момент отправления в Африку лечить обезьян; доктор отвергает условную декорацию корабля («В этот корабль хорошо играть, но обезьяны больны по-настоящему») и требует настоящего моря вместо представляющей его голубой материи; показывается верхушка огромной морской волны, которая заполняет весь малый экран и перелетает за его границу; рамка раздвигается до размеров полного экрана; появляется настоящий корабль, и поется: «Но если уж дело доходит до слез,/То море всерьез и корабль всерьез».

Итак, действует правило:

(37) 'переход от вымысла к действительности' —конкр —> перескок действия изнутри рамки на рамку и/или устранение рамки.

3.4. В сомалийском рассказе «Испытание прорицателя»[16], тема которого —

(38) откровение, что жизнь людей во всем подобна общему устройству мира,

'перескок на рамку' применен для конкретизации 'истинности откровения'.

(39) Прорицатель, благодаря помощи всеведущей змеи, предсказывает для своего племени в 1-м эпизоде рассказа войну, во 2-м — засуху, в 3-м — дождь; в 1-й раз он вместо обусловленной награды нападает на змею, во 2-й раз скупится наградить ее, а в 3-й — отдает все и спрашивает ее об устройстве мироздания; та говорит: «Мир есть, а никакой отдельной жизни нет, она повторяет устройство мира: так и ты в военный год напал на меня, в голодный — поскупился, а в пору процветания — был щедр; что время приказывало, то ты и делал».

Не только финальное 'откровение', но и три предыдущих предсказания змеи 'истинны'. Однако 'истинность откровения' подчеркнута особо. В частности, в предметной сфере

(а) 'откровение о вечном устройстве всего мироздания' противопоставлено 'отдельным предсказаниям на один год'.

Орудийно эта оппозиция поддержана противопоставлениями:

(б) 'один/много' ('одно откровение/три предсказания');

(в) 'финальная позиция/позиция в потоке сюжетных событий';

(г) 'регрессивное откровение о скрытом смысле событий, уже известных читателю/прогрессивные предсказания, верность которых требует веры в художественный вымысел';

(д) 'откровение, опирающееся на соотношение рамки и вставной новеллы/предсказания, целиком относящиеся к вставной новелле' (рамкой являются эпизоды с участием прорицателя и змеи; обрамляются эпизоды жизни племени, которое использует предсказания к своей выгоде).

Если противопоставления (б), (в) служат чисто выразительному подчеркиванию 'откровения', то (г), (д) обеспечивают орудийную конкретизацию элемента 'истинность': (д) — по правилу (37), (г) — по правилу

(40) 'настоящее, подлинное' — конкр —> 'уже известное' — конкр —> регрессивно осмысляемые предыдущие события фабулы.

Вместо заключения

Примерами 'перескоков на рамку', выражающих 'истинность' вымышленного текста и в этом смысле возвращающих нас к случаю (2), мы закончим нашу серию иллюстраций. Разбор примеров мы сопровождали набросками правил орудийной конкретизации. Полный свод подобных правил вместе с аналогичным каталогом предметных конкр мыслится в качестве «лексического» компонента модели «Тема — Текст», т.е. словаря действительности, на который опирается «грамматический» компонент — система приемов выразительности (Жолковский и Щеглов 1976б :10, 15, 28 сл.).

Разумеется, составление такого словаря — задача необъятная. Отчасти она, повидимому, облегчается возможностью обобщения правил. Во первых, достаточно констатировать атомарные соответствия (типа: 'граница' —> 'пауза'; 'заведомо данное' —> 'рамка'), чтобы автоматически выводить из них более сложные правила (типа (19), (20), (33), (37) и др.), которые мы предпочли выписать в готовом виде. Во-вторых, даже эти соответствия благодаря их иконичности, могут, в принципе, выводиться из еще более элементарных сведений — определений единиц орудийной сферы: так, определение паузы по необходимости будет включать свойство 'быть границей'. Представляется, однако, что эта перспектива обобщения правил не освобождает нас от их предварительной эмпирической каталогизации.

А.К. Жолковский (1978)

II

5
К ОПИСАНИЮ СТРУКТУРЫ ДЕТЕКТИВНОЙ НОВЕЛЛЫ

1. Введение

Классическая книга В.Я. Проппа о морфологии русской волшебной сказки, чье вторичное явление на научной сцене в конце 50-х годов совпало с интенсивным развитием структурализма в гуманитарных науках, оказала глубокое воздействие на исследования по теоретической поэтике. Стремление усовершенствовать и обобщить систему Проппа, сделать ее пригодной для более детального описания сказок и других простых повествований вызвало к жизни целую волну работ в области фольклористики и нарративной техники. Представляется вполне законным вопрос о том, насколько реально создание аналогичных моделей для описания собственно литературных произведений. Всем хорошо известны серии более или менее однотипных текстов, где повторяющиеся сюжетные единицы, подобные пропповским мотивам, или функциям, занимают большое место и без труда опознаются при чтении. Примером могут служить пять книг новелл А. Конан Дойла о Шерлоке Холмсе. Первая и в достаточной степени черновая попытка представить их как манифестации единой сюжетной схемы была сделана В. Шкловским еще до появления работы Проппа.[1]

Несмотря на заманчивость подобной задачи, не следует считать перенос пропповского принципа мотивов на «полноценную» литературу легким и чисто механическим делом. Здесь едва ли достаточно простой таксономии в духе «Морфологии сказки», где все типовые единицы располагаются на одном уровне и образуют единую линию. В литературных циклах инвариантные мотивы видоизменяются и комбинируются между собой какими-то более сложными и трудноуловимыми способами. Наряду с собственно событийными единицами, здесь большую роль играют повторяющиеся элементы и признаки нелинейного (предметного) плана, персонажи, их характеры и т.п. Все это заставляет искать для объектов типа шерлокхолмсовских новелл какой-то иной дескриптивной модели, которая дополняла бы пропповскую грамматику, а возможно, в какой-то мере даже и содержала ее в себе.

Мы полагаем, что такая модель должна быть трансформационной (т.е. описывать структуру литературного произведения как серию переходов от более элементарных представлений к более сложным и близким к

реальному тексту) и семантической (т.е. исходить из некоторого смыслового инварианта, кодируемого в ходе такого процесса). На этих принципах основана, в частности, поэтика выразительности, развиваемая в настоящей книге. Смысловой инвариант в ней называется темой, а операции перехода — приемами выразительности (ПВ). Находят себе место и мотивы — в качестве готовых блоков-полуфабрикатов, используемых на разных этапах деривации. Они не являются первичными и неразложимыми, как у Проппа, а представляют собой самостоятельные художественные построения, прямо или косвенно связанные с темой или какими-то ее аспектами. Будучи пересечением меняющихся наборов функций, такие блоки (а также предметы, персонажи и т. п.), естественно, оказываются менее ригидными, менее жестко привязанными к одному и тому же месту в сюжете и более способными к варьированию, чем мотивы в ропповском описании сказок. Однотипные произведения, вроде наших новелл, понимаются поэтикой выразительности как выводимые из единой темы (или комплекса взаимосвязанных тем) и имеющие единый репертуар мотивов.

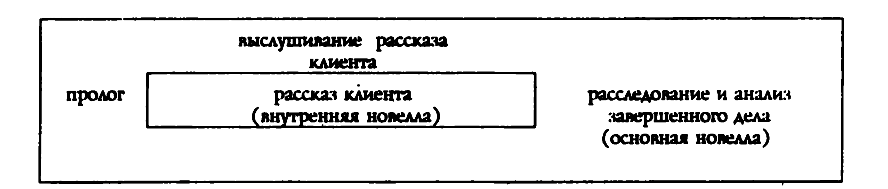
В ходе дальнейшего изложения будут играть центральную роль два ПВ: совмещение и варьирование (проведение через разное). Первый из них конституирует общую тему шерлокхолмсовских новелл, понимаемую как задача на слитное выражение двух разнородных и в известном отношении противоположных тематических элементов. Второй обеспечивает многообразное воплощение этой темы и пронизывание ею всех уровней повествования.

Прецедентом подобной схемы описания является в русской критике известная работа А.П. Скафтымова о романе Достоевского «Идиот».[2] Ее автор вычленяет центральный тематический мотив романа, формулируемый как сочетание противоположных «импульсов» («самоутверждения и гордости — с одной стороны, и сознания своей недостаточности, неполноты перед высшим идеалом и тоски перед этим идеалом — с другой») и демонстрирует преломление этой «единой для всего произведения идейно-психологической темы автора» в различных персонажах романа (Настасья Филипповна, Ипполит, Рогожин, Аглая, отец и сын Иволгины, Келлер и др.; элементы данной темы прослеживаются и в князе Мышкине, хотя в целом он является антиподом этих лиц). Исходные установки Скафтымова («телеологический» принцип) близки к нашим, хотя его работа, как этого и можно было ожидать, лишена структуралистских притязаний на построение формальных моделей и метаязыков.

2. Основная и внутренняя новеллы

Мы различаем в шерлокхолмсовском рассказе основную и внутреннюю новеллы. Они представляют собой не два раздельных компонента, а скорее два тесно связанных аспекта или плана повествования. Основную новеллу составляют все те сцены, где действуют или хотя бы присутствуют герои первого плана — Шерлок Холмс и его друг доктор Уотсон (сокращенно:

Н и W) или один из них. Внутренняя новелла — это рассказ клиента, т. е. связное изложение происшествий, заставивших его искать помощи Холмса. Н и W не участвуют в этом рассказе в качестве действующих лиц, но являются его слушателями, так что основная новелла нигде не прерывается. Соотношение между основной и внутренней новеллами следующее:



В этой статье речь будет идти только об основной новелле, т. е. обо всем, что происходит с Холмсом и его другом. Темы, мотивы и сюжеты внутренней новеллы представляют собой совершенно особую сферу: происходящее с клиентом не обязательно предполагает вмешательство детектива и, действительно, нередко случается и в «нехолмсовских» рассказах Конан Дойла, разрешаясь там иными способами. На самом общем уровне темы основной и внутренней новелл все же имеют некоторую общность, поскольку в конечном счете они вырастают из одной и той же викторианской жизненной философии с такими известными ее чертами, как любовь к комфорту, уважение к богатству, вера в науку и цивилизацию, вера в Англию и британскую государственность, стоящую на страже безопасности и благополучия законопослушных граждан.

Устройство основной новеллы. Основная новелла образуется совмещением нескольких составляющих, из которых двумя главными являются:

(1) детективный жанр (в котором предшественниками Конан Дойла были Э. По, Коллинз, Габорио), обязывающий автора строить сюжет по определенному канону[3];

(2) особый мир и образ жизни (носители которого — Н и W, герои первого плана), представленный Конан Дойлом в качестве своего рода идеала. Разработка этого аспекта является заслугой Конан Дойла, если не считать того, что его предшественником был Жюль Верн, создавший жанр «научных путешествий», некоторые черты которого, как будет показано ниже, использованы и Конан Дойлом в построении мира Н и W.

Обычно в центре внимания исследователей (причем именно структурного и семиотического направления) стоит (1): «Шерлок Холмс» = детектив (разница же между ним и, например, Агатой Кристи или Эдгаром По игнорируется). Не умаляя важности детективного компонента, мы будем больше говорить о (2), как бы предполагая, что о детективном жанре и его требованиях читателю все известно.

Компоненты (1) и (2) неразрывно слиты в едином действии, предметах и т. п. Мир Н — W, их образ жизни (т. е. компонент (2)) строится на детективном материале, наслаиваясь на такие типично детективные действия, как выслушивание дела, поездка на место преступления, расследование, подстерегание преступника и т.д.

Изображение мира и образа жизни героев первого плана (т. е. компонент (2)) определяется темой, к формулированию которой мы теперь и переходим.

Тема эта распадается на два аспекта (или две подтемы): (а) личный (изображение собственно жизни Н и W); (б) альтруистический (т. е. обращенный к третьему лицу — клиенту, направленный на его спасение, на помощь ему). Теме в целом можно было бы дать название 'комплекс убежища', а ее подтемам — соответственно 'обладание убежищем' и 'предоставление убежища'[4].

В этой статье рассматривается преимущественно личный аспект темы ('обладание убежищем').

По словам известного теоретика музыки проф. Л.А. Мазеля, «художественное, как и техническое, открытие почти всегда может быть представлено в виде некоторого совмещения в одном предмете существенных свойств, ранее встречавшихся только порознь»[5]. На этом принципе основан и мир Холмса — Уотсона, созданный Конан Дойлом и прочно вошедший в культурную мифологию XIX века. Основное тематическое требование, предъявляемое к построению мира Н и W (в личном аспекте), состоит в том, чтобы сами эти персонажи, их деятельность, образ жизни, времяпровождение, окружающие их аксессуары и т. п. — совмещали два противоположных качества:

(а) авантюрность, опасности, перипетии, движение, драматизм;

(б) уют, безопасность, домашние удобства, покой, удовольствие.

Задача автора заключается в подыскании условий, при которых герои первого плана могли бы одновременно и получать физическую и духовную встряску, попадая в разного рода драмы и приключения, и не покидать при этом своей привычной стихии, не поступаться ничем из привычных удобств, пользоваться иммунитетом. Более того, участие в драме, в которой другие, непосредственно заинтересованные лица рискуют, быть может, головой, а часто — благополучием, семейным счастьем или честью, для наших героев должно быть лишь игрой, хорошей жизнью, гедонистическим времяпровождением. Этот мир, где совмещаются страшное с безопасным, движение с покоем, неудобства с комфортом, трагические или печальные события с наслаждением, — представляет собой совокупность условий, в которых даже самый мирный обыватель согласился бы, и более того, хотел бы пережить приключения, повидать опасности, ужасы и т.п. Поэтика мира Н и W — это поэтика 'острых ощущений за недорогую цену'[6].

Эта тема является своего рода утопией, создаваемой «в интересах» рядового обеспеченного англичанина-викторианца: интеллигента, мелкого торговца, рантье и т.д. Тема вытекает из особенностей мироощущения этого общественного слоя: с одной стороны, он любит свою спокойную,

просвещенную, охраняемую законами жизнь, а также цивилизацию и прогресс, которые этот комфорт обеспечивают (разговоры о благах техники, о девятнадцатом веке как эре материального преуспевания и человечности нередки в рассказах Конан Дойла); с другой же стороны, он хотел бы несколько скрасить однообразие этой жизни какой-нибудь «романтикой», острыми переживаниями, соприкосновением с иными нравами — жестокими, садистскими и свирепыми; в частности, источником жгучих переживаний для обывателя является уголовная хроника. Поэтому в качестве страшного мира, в который мирный обитатель производит свои эскапады, выбирается мир криминальный (о другой важной функции криминальной стороны будет сказано далее). Кроме того, европейский обыватель в конце XIX века любит науку и стремится к ней приобщиться. Он хочет в доступной форме узнать как можно больше о мире, в котором он живет. Отсюда жанр научных путешествий (Ж. Верн), во всем сходный с шерлокхолмсовскими новеллами, кроме того, что здесь герои путешествуют по преступному миру Лондона, а там — по пампасам и джунглям. Дань этому жанру выражается, среди прочего, в том, что конандойловский сыщик сделан по сути дела ученым, а поездки на место преступления представлены как путешествия (см. ниже).

Два полярных начала, подлежащих одновременному выражению, мы будем обозначать соответственно латинскими буквами A (adventure) и S (security, safety). Эти обозначения весьма условны: слова, приведенные в скобках, далеко не исчерпывают сути A и S, которые представляют собой целые комплексы свойств, а именно:

[A]:
(1) «окружающее» A, которое героями первого плана переживается лишь «вчуже» (опасность, угрожающая клиенту, его бедственное положение, бесприютность, семейная драма и т.д.);
(2) «свое» A, переживаемое ими непосредственно: а) перипетии, превратности, неудобства, вынужденные передвижения и отрыв от домашнего очага, камина, книги и т. п.; б) пребывание в пекле событий, близость преступника, борьба с ним и т.п.; в) некоторый авантюризм в поведении заглавного героя;

[S]:
(1) безопасность, иммунитет;
(2) комфортабельный образ жизни: а) материальные аксессуары уюта; б) интимность, теплота, общество «своих»;
(3) «хорошая жизнь»: а) свобода, независимость; б) увлекательная исследовательская деятельность (для H), присутствие при чуде, эстетическое удовлетворение, доставляемое артистическим поведением Холмса (для W и других окружающих); в) отдых, игра, передвижения и т. п.

Два этапа в деривационном описании основной новеллы. Мы полагаем, что описание устройства основной новеллы в принципе должно делиться по меньшей мере на два этапа, или приближения к реальному тексту. На первом (общем, нелинейном, парадигматическом) этапе должно быть показано, каким образом из тематических и жанровых функций возникает

инвентарь образов, предметов, персонажей, мест, по каким признакам подбираются особенности действия, элементы атмосферы и т. п. Весь этот предметно-образный репертуар новелл, получаемый при первом приближении, мыслится как пересечение, с одной стороны, требований детективного жанра, а с другой — специфической темы данного цикла («тема A/S», см. выше). Задача второго (линейного, фабульно-сюжетного, синтагматического) этапа состоит в демонстрации того, как строится действие внутри новеллы в целом и каждой из ее частей (пролог — выслушивание рассказа, содержащего проблему, — расследование и разрешение проблемы — анализ завершенного дела). Здесь уточняется, каким образом и на каких местах включаются в действие предметы, персонажи, намеченные на предыдущем этапе, как конкретизируются заданные там общие черты действия и т. п. На втором этапе описания используются приемы общесюжетного и специфически детективного фабульно-сюжетного развития, а также репертуар готовых мотивов (блоков, полуфабрикатов, типовых ситуаций и событийных ходов).

3. Первый этап (общий)

Мы видели, что тема представляет собой задание — совместить определенные свойства. Наряду с этим, должен быть соблюден и второй важнейший принцип выразительности — выражение единой темы разными средствами на разном материале. Перечислим некоторые из черт и элементов конандойловской новеллы, так или иначе реализующих совмещение A и S.

Подчеркнем, что в нашей статье речь идет прежде всего о *личном* аспекте темы, касающемся непосредственно Холмса и Уотсона; к благам их мира постоянно допускаются и другие персонажи (клиенты, полицейские и др.), но этот *альтруистический* аспект будет нами затронут лишь отчасти.

Профессия. Статус детектива включает: от A — борьбу, приключения, перипетии, проникновение в хаотический и опасный мир; от S — а) личную безопасность и нейтралитет по отношению к происходящей драме, б) интеллектуально-эстетическое удовлетворение, которое эта драма доставляет профессионалу и артисту сыскного дела (типичная реплика Холмса: «ваше дело одно из самых интересных, которые мне попадались»). Напомним, что новеллы о Шерлоке Холмсе, помимо чисто детективных положений, заимствуют многие свои элементы из жанра научных путешествий, который (по крайней мере у Жюль Верна и у самого Конан Дойла в его повестях о профессоре Челленджере) весьма близок им по теме (приключения среди неизведанного с сохранением вокруг себя оболочки цивилизации и комфорта).

Частный характер деятельности Холмса дает: от A — авантюрный элемент, вытекающий из необходимости действовать одному, собственными средствами, без помощи, а то и вопреки полиции (ср. полузаконные

проникновения Холмса и Уотсона в чужие дома, переодевания, визиты «на дно», таинственные знакомства с преступным миром); от S — а) уют, в той мере, в какой частное есть интимное, не выходящее за рамки «своей компании», б) приятное самочувствие, даваемое свободой и неподотчетностью.

Семейное положение героев (холостяцкая компания)[7] выражает два различных компонента S: а) свободу, возможность следовать собственным прихотям, пускаться по воле волн; б) уют (поскольку общество двух холостяков — это интимность, теснота, эндоцентричность дружеского кружка, при которой никакая часть их жизни не остается вне круга совместных приключений и развлечений). Эти же соображения заставляют автора в конце концов отделаться от врачебной деятельности Уотсона (в «The Norwood Builder» сообщается, что он продал практику и переехал на Бейкер-стрит к Холмсу).

Устройство квартиры (Baker Street 221B). Оно включает целый ряд аксессуаров и свойств, по-разному сочетающих идеи А и S. Такими элементами являются, например, газета (читаемая у камина или за столом во время завтрака), окно, звонок и т. п. Газета вводит обитателей квартиры в мир уголовной хроники, одновременно будучи предметом домашнего удобства; окно одновременно дает видеть происходящее снаружи (непогоду или, скажем, бегущего с испуганным лицом человека, как в «The Beryl Coronet») и защищает, отделяя от всего этого. Окно есть как бы «прозрачная стена» (о такой же роли окна во всякого рода «Наутилусах» см. ниже). Аналогичную роль играет этаж (второй), на котором расположена квартира: это дает и более широкую перспективу из окна (т. е. бóльшие размеры внешнего, «неуютного» мира, соприкасающегося с квартирой) и бóльшую изоляцию обитателей квартиры от этого мира. (Второй этаж выполняет и другую функцию, увеличивая ступенчатость появления клиента, см. далее.)

Элементы, выражающие S — это обжитость квартиры, различные аксессуары обеспеченности и уюта, хорошо известные читателям шерлокхолмсовских новелл. Такой важный компонент уюта, как интимность (противопоставляемая казенности, официальности) выражается, в частности, в царящем там причудливом и индивидуальном беспорядке (табак в туфле и т.п.).

Еще некоторые детали, выражающие А и S одновременно: малые размеры квартиры (т.е. близость стен, отделяющих S от А и тем самым подчеркивание того и другого; ср., напротив, большие и неуютные залы в «The Hound of the Baskervilles», «The Blanched Soldier» и др.); различные закоулки и углы, устраиваемые внутри квартиры и повторяющие антитезу, существующую между последней и внешним миром («убежище внутри убежища»).

Средства передвижения. К числу классических совмещений A/S относятся образы экипажей и вообще всякого рода средства передвижения (купе поезда, кэб, карета и т.п.), встречающиеся у Конан Дойла, но в наиболее развернутом виде представленные в родственном ему жанре

научных путешествий (Ж. Верн: яхта, фургон, подводная лодка, корзина воздушного шара и мн. др.). Здесь совмещаются: от А — движение: путешествие по неизведанным пространствам, эскапада в полный опасностей мир, удаление от домашнего очага; от S — покой; защищенность, имитация домашнего комфорта, сохранение вокруг себя привычной оболочки.

В произведениях Ж. Верна знаменательным является настойчивое от романа к роману обращение автора к этим, так сказать, вегикулярным образам, их подробная разработка и всевозможное изобретательство в этой области; все это наводит на мысль, что образы эти в некотором смысле символичны, выражая в наглядно-предметной форме какие-то любимые идеи автора. Наиболее известный пример — «Наутилус», при описании которого все время акцентируется как то, что это корабль (причем передвигающийся в наиболее страшной и неизведанной стихии — в океанских глубинах), так и то, что это дом (причем оборудованный с неслыханной степенью комфорта, всевозможных как материальных, так и интеллектуальных обеспечений и удобств). В обоих этих своих качествах «Наутилус» демонстрирует экстра-класс и поэтому может считаться наиболее типичным представителем семейства вегикулярных образов. Есть в нем, в числе прочих удобств, и уже упоминавшиеся окна (из прочнейшего стекла), сквозь которые «было великолепно видно в радиусе одной мили от „Наутилуса“. С обеих сторон салона открыто было по окну в мир неведомого и неисследованного...» («80 тыс. км. под водой», 1, 14)[8].

Обеспечение поездок Холмса и Уотсона. Все выходы и выезды героев первого плана из их цитадели на Бейкер-стрит получают всестороннее обеспечение, даже если местом назначения является соседняя улица (герои перед выездом завтракают, берут с собой револьверы, надевают ватерпруфы, набивают трубки, улаживают перед отлучкой свои домашние и служебные дела и т.п.). Эти действия, помимо очевидного элемента S (комфорт, безопасность), выражают и тему А, поскольку столь мощное обеспечение настраивает на идею приключений, дальнего пути, риска и проч. Они способны создать атмосферу A/S даже в тех новеллах, где события сами по себе недраматичны (таких как «The Three Students», где речь идет всего-навсего о плутовстве на экзамене).

Приспособление элементов S к меняющейся обстановке. Поведение героев первого плана характеризуется тем, что они создают себе то или иное подобие домашнего комфорта в любой ситуации: в пути, в пустом доме, где они подстерегают преступника, на болоте и т. п.

Автор как бы ставит задачу совместить каждое новое положение, в котором оказываются герои, с идеей комфорта, даже если она при этом сведется к простому жесту или знаку, как, например, поднимаемый воротник пальто в ветреный день или колода карт, которую Холмс в «The Red-Headed League» берет с собой в подвал, где устраивается ловушка грабителям. Этот мотив мини-цивилизации, создаваемой на любом сколь угодно эксцентрическом материале, характерен и для Ж. Верна (например,

дом на дереве, устраиваемый героями во время наводнения в романе «Дети капитана Гранта»).

Искусство «дедукции» Шерлока Холмса. Эта известная всем сторона деятельности английского сыщика играет, конечно, в первую очередь сюжетно-жанровую (детективную) роль, обеспечивая эффектный «фокус», решение, приходящее с неожиданной стороны, извлекаемое из незначительных, казалось бы, данных. Но очевидно и участие дедукции в выражении специфической темы конандойловских новелл. Элемент А проявляется в том, как нарастает напряжение и волнение (suspense) по мере того, как логическая мысль Холмса восстанавливает отдельные фрагменты картины, приоткрывает завесу и сужает поле поисков, как в детской игре «холодно-жарко». Таким образом, логика — инструмент сугубо рассудочный, призванный отрезвлять и успокаивать, — несет в этих новеллах драматизирующую функцию, попросту говоря, нагнетает страх[9]. С другой стороны, дедукция является и очевидным генератором S. Подобно Сократу в платоновских диалогах, Холмс берет под свой дружественный контроль волю и мышление собеседника. Между детективом и его партнером (Уотсоном, клиентом, несообразительным полицейским) устанавливаются отношения взрослого и ребенка. Властно втягивая окружающих в свои далеко не всегда им понятные операции, интеллект и воля Холмса нейтрализуют самостоятельность этих лиц, снимают с них бремя личных решений и вызывают чувство руководимости, зависимости от всесильного и всезнающего существа, а тем самым и своеобразной обеспеченности. К полюсу S относится, конечно, и эстетическое наслаждение, доставляемое дедукцией Холмса наблюдателям и ему самому.

Артистизм Холмса, его спортивное отношение к делу, пристрастие к игровым эффектам, к сюрпризам, также очевидным образом способствуют и общедетективному Spannung, и созданию специфической амбивалентной атмосферы шерлокхолмсовских новелл (тема A/S).

Фигура Уотсона. Функции Уотсона в чисто детективном плане (непонимание хода мысли Холмса, создание ложных версий, отказных по отношению к правильному решению проблемы, резюмирование проблемы на различных этапах ее решения) и в общесюжетном плане (членение действия) мы рассматривать не будем; они довольно точно показаны Шкловским в статье «Новелла тайн». Нас будет занимать лишь его роль в выражении темы A/S. От А в нем то очевидное, что он участвует вместе с Холмсом во всем детективном действии. От S в образе Уотсона следующее:

(а) Необходимый компонент уюта — дружеская, интимная компания: ее и обеспечивает W, являющийся прекрасным товарищем, надежным спутником H.

(б) Если мир W — H, как мы выше говорили, представляет собой условия, идеальные с точки зрения рядового читателя, то особенно выгодными эти условия оказываются для W, от которого требуется минимум активности и самостоятельности при максимуме наблюдения и присутствия. Везде быть, все видеть и почти ничего не делать, вот роль W. Есть целый ряд литературных произведений — сюда относятся и

шерлокхолмсовские новеллы — где вполне обыкновенный и «слабый» человек получает возможность совершить необыкновенные путешествия благодаря покровительству и в обществе старшего, более опытного и сильного. Этот последний является для своего протеже гидом и учителем, удовлетворяет его любознательность, защищает его и берет на себя всю ответственность за путешествие. Диапазон разновидностей этой ситуации в мировой литературе весьма широк («Божественная комедия» — Данте и Вергилий, романы А. Франса об аббате Куаньяре, «Путешествие Нильса с дикими гусями» Лагерлеф, отчасти «Хромой бес» Лесажа и др.).

(в) Между тем, Уотсон — это персонаж, во всех отношениях представляющий среднего читателя и даже, возможно, чуть-чуть льстящий ему своей чрезвычайной «простотой», недальновидностью, посредственностью. W — это vox populi. Таким образом, изображаются не только идеальные условия (мир A — S), но и представитель читателя в этих условиях, через которого последний приобщается к этому утопическому существованию.

Географическое пространство новелл. Поездки героев на место преступления совмещают следующие черты: от A — пестроту и разнообразие мест действия, их разбросанность, богатый «местный колорит»; превратности, невзгоды, скитания, которые героям приходится претерпевать в пути; атрибуты дальнего и многотрудного странствия (в частности, обеспечение, см. выше); от S — игрушечность пространства, общеизвестность и общедоступность мест действия и маршрутов, а также и игрушечность всех тех невзгод, о которых говорилось выше.

Восприятию перипетий H и W как игры, несмотря на видимость серьезной экспедиции, способствует, в частности, то, что их диапазон обычно не простирается далее пригородов Лондона; самая длинная их поездка занимает несколько часов на поезде, а во многих случаях вообще не приходится садиться на поезд. Места всем знакомы, и читатель, если захочет, может сам отправиться по следам H (одна из книг, относящихся к шерлокхолмсовской легенде, так и называется: «In the Footsteps of Sherlock Holmes»). Это — продолжение уже знакомой нам поэтики острых ощущений за недорогую цену: эффект заманчивой дали, с ожиданием приключений, со сменой ландшафтов, историческими экскурсами и ностальгией по дому достигается на малом отрезке пространства, не отрывающем на сколько-нибудь длительное время от домашнего уюта. Путешествие-игра, преодоление мнимых невзгод, придание давно известному и даже приевшемуся ландшафту (например, лондонским улицам) черт занимательности и романтической неизведанности — все это присутствует в таком «готовом», всем известном времяпровождении, как туризм, так что не удивительно, если мы найдем туристические элементы в «Шерлоке Холмсе». Действительно, описания города и природы, делаемые Уотсоном, имеют отчетливо туристический характер: «Мы проехали через фешенебельный Лондон, через Лондон гостиниц, через театральный Лондон, через коммерческий Лондон, через Лондон морской и въехали в прибрежный район, застроенный доходными домами...» («The Six

Napoleons»). Тот же стиль бедекера в «Black Peter»: «Сойдя с поезда на маленькой станции, мы ехали еще несколько миль по перелескам, уцелевшим от того огромного дремучего бора, который некогда сдерживал вторжение саксов; этот неприступный край в течение шестидесяти лет служил бастионом Британии» и т.д. Таким образом, и пейзаж в «Шерлоке Холмсе» выражает «на своем языке» ту же тему, что и все остальные элементы основной новеллы.

4. Второй этап (сюжетный)

Второй (фабульно-сюжетный, линейный) этап описания цикла новелл строится как порождение последовательности событий, использующих всю изложенную выше парадигматику шерлокхолмсовского мира. При этом фабульная сторона (последовательность событий в их подлинном развитии, реконструкция которого обычно предлагается Холмсом в конце новеллы) и сюжетная (события в том виде и порядке, в каком они открываются читателю в процессе расследования) представляют собой два четко раздельных плана. Более или менее ясно, что для цикла в целом может быть создана единая система типовых событийных единиц (мотивов), как это было сделано Проппом для волшебных сказок. Предварительное исследование показывает, что фабула и сюжет (в указанном выше смысле) должны моделироваться с помощью двух различных рядов мотивов, связанных соответствиями (такие-то фабульные мотивы регулярно отражаются в виде таких-то сюжетных мотивов). Корпус шерлокхолмсовских новелл делится на несколько крупных фабульных типов, различающихся характером проблемы или ситуации, делающей необходимым вмешательство Холмса (например, новеллы о поисках злоумышленниками объекта, находящегося во владении другого лица, не знающего об этом; о похищении у клиента ценного предмета, данного ему на сохранение; о «немезиде», приходящей к клиенту из его прошлой жизни; о попытках преступника по тем или иным мотивам воспрепятствовать уходу из дома одного из членов семьи; и т.д.).

Обсуждение набора типовых мотивов, их внутренней структуры, механики их сцепления — тема большого исследования, не входящего в задачи настоящей статьи. В качестве примера того, как может выглядеть линейное развертывание сюжета, мы разберем лишь небольшой отрезок повествования — *пролог*, т.е. то, что происходит от начала новеллы до начала рассказа клиента (чаще всего) или другого лица (самого Холмса, полицейского и др.), в чьи уста автор вкладывает изложение проблемы. Средняя длина пролога — 2-3 страницы. Излишне говорить, что и эта часть деривационного процесса излагается здесь в схематизированном виде, с обходом многих подробностей и усложнений. В частности, специфические для данного этапа типовые мотивы не задаются отдельным списком (без чего нельзя было бы обойтись при описании последующих частей новеллы), а лишь упоминаются в ходе изложения.

«Общедетективные» черты новеллы в целом. Основные параметры сюжета определяются общими законами детективного построения, которое должно включать такие элементы, как (а) тайна; (б) неудачные попытки разрешить ее прямолинейным, банальным способом; (в) решение, приходящее с неожиданной стороны, извлекаемое из данных, которым никто не был склонен придавать значение; (г) нарастание напряжения (suspense) в процессе расследования, которое может достигаться одним из двух способов: либо все большим сгущением тайны, накоплением необъясненных, непонятным образом связанных между собою элементов; либо, наоборот, постепенным «приоткрыванием завесы», когда мучающий всех вопрос приобретает все более конкретную форму, круг поисков сужается и тем самым (в терминах уже упоминавшейся игры) становится все «жарче»; например, вопрос о том, «отчего умер такой-то?» сменяется вопросом: «что появилось со стороны болота и напугало его до смерти?» («The Hound of the Baskervilles»).

Выполнение этих требований отчасти обеспечивается персонажами с их характерными атрибутами. Для создания *банальной версии*, по принципу отказа оттеняющей правильное решение, вводится официальный сыщик со своим набором стереотипов, а также простоватый Уотсон со своими *тщетными попытками* разобраться в тайне самостоятельно, в ходе которых он, между прочим, лишний раз *подытоживает* для читателя наличные факты. *Решение с неожиданной стороны*, извлекаемое из кажущихся несерьезными данных, осуществляется за счет знаменитой дедукции Холмса, умеющего реконструировать события по обгорелой спичке или потертой шляпе. Этому же сюжетному требованию отвечают персональные черты Холмса — экстравагантность, чудачество (склонность заниматься «пустяками»). Разгадка выигрывает в эффектности, когда ей отказно предшествуют недоверие, скептицизм, а то и насмешки окружающих, которые в конце концов будут покорены гениальной простотой и безошибочностью холмсовских умозаключений. (Здесь налицо, конечно, отголоски фольклора, где непрактичный чудак часто достигает того, над чем безуспешно бьются серьезные, солидные люди.) *Suspense* в виде сгущающегося мрака или частично приоткрываемой завесы также мотивируется чертами личности Холмса (артистическое, игровое начало, склонность к сюрпризам, к оттягиванию эффекта). Таким образом, персонажи новеллы (в первую очередь, герои первого плана — H и W) совмещают тематические функции, специфические для данного художественного мира ('A/S'), с функциями чисто сюжетными и жанровыми, общими для широкого круга детективных повествований.

Черты пролога. Сосредоточимся на прологе и сформулируем три ряда требований, определяющих его синтагматическое строение. (1) Тематически (т.е. в плане темы 'A/S') пролог подготавливает атмосферу, в которой будет развиваться дальнейшее действие. (2) В общедетективном плане это та часть новеллы, где читателю дается понять, что имеется некоторая тайна или проблема, и возбуждается желание узнать, в чем она состоит. (3) В

общесюжетном плане при развертывании пролога применяются такие принципы выразительности как (а) ступенчатость, (б) отказ (отказное движение) и (в) «недооценка нового» (или «новое в облике старого»)[10].

Описание пролога строится в два приема (приближения к последовательности событий, как она предстает в тексте), учитывающих перечисленные выше требования. Первое приближение соответствует (1) и (2); его результат — общая формулировка того, что происходит в прологе. Второе представляет собой линейное упорядочение и детализацию этой общей картины в соответствии с (3) и будет рассмотрено нами с большей подробностью.

* * *

Первое приближение. Совместное действие требований (1) и (2) означает, что создается тематически заданная обстановка 'A/S' и интерес к предстоящему рассказу клиента. В частности:

— во-первых, вводятся какие-то симптомы имеющегося дела, выхватываемые из дела интригующие детали, наподобие показываемых вразбивку фрагментов из рекламируемого фильма; эти же симптомы свидетельствуют о волнении их носителя (клиента), его страхе перед чем-то, спешке, бедственном положении. Все это возбуждает в читателе любопытство, заражает его волнением, электризует атмосферу пролога;

— во-вторых, собирается интимная компания, круг «своих людей» (что, как мы знаем, является непременным компонентом уюта); эти люди — участники предстоящего приключения — немедленно начинают окружать себя аксессуарами уюта и комфорта, создавать атмосферу теплоты, безопасности, отличного времяпровождения.

Эти две стороны, как было сказано, совмещаются: все перечисленные моменты — возникновение компании, наведение уюта, появление симптомов дела — подаются не порознь, а по возможности одновременно, в одних и тех же действиях, словах, жестах, предметах и т. п.

* * *

Второе приближение. *Ступенчатость* (3а) реализуется в постепенном характере обоих процессов: как нарастания силы и определенности сигналов A, так и сбора персонажей, создающего атмосферу S. Ниже будет показано, как образуются, а затем объединяются эти две линии сюжетного развития.

Сбор действующих лиц. Постепенным является прежде всего процесс схождения в одно место участников предстоящего приключения — Холмса, Уотсона и рассказчика (H, W, N). Удобно описать сначала именно этот процесс, поскольку он поддается формулированию весьма простого логического свойства и поэтому может служить тем твердым линейным каркасом, на который далее будут наноситься остальные элементы.

Ступенчатость в собирании H, W и N наблюдается как бы на двух уровнях, в том смысле, что она придается как всему этому процессу в целом (выражаясь в том, что персонажи — в оптимальном случае — сходятся

по одному), так и вступлению в действие каждого из троих участников в отдельности.

H, W и N сходятся в каждой новелле по-новому: различны порядок их появления, комбинации, в которых они появляются, способ появления (кто к кому является).

Примечание. «Появление» означает введение данного персонажа в новеллу, в поле зрения читателя, а не обязательно *приход* его в то место, где находится повествователь и происходит описываемое в данный момент действие. Так, «W приходит к H» и «H приходит к W» (примеры — «A Scandal in Bohemia», «The Crooked Man») являются двумя разными способами появления одного и того же персонажа — Холмса.

В начальный момент новеллы всегда присутствует по крайней мере W, поскольку от его имени ведется рассказ. Зная это, нетрудно вывести логическую схему (исчисление) всех возможных способов сбора этих трех человек (включая и те случаи, когда в начале новеллы на сцене уже присутствуют двое из них или все трое). Такими способами будут, например: (W—>H)<—N, (W, H)<—N, (W—>H)—>N; W—>(H, N) и т.д. Стрелка означает направление движения персонажа, например W<—H означает «H приходит к W»; поэтому приведенные выше четыре выражения читаются так: «W приходит к H, затем к ним приходит N»; «N приходит к H и W»; «W приходит к H, после чего W и H идут к N»; «W приходит к H и N». С точки зрения темы или выразительности между всеми этими способами никакой разницы нет: выбор того или другого из них диктуется лишь необходимостью разнообразия. Полный перечень логически возможных способов сбора H, W и N в настоящей статье не воспроизводится.

Появление каждого из этих трех лиц разбивается, в свою очередь, на ряд фаз. Ступенчатость эта достигается за счет особенностей топографии места, где происходит «явление» нового персонажа уже присутствующим на сцене, и позицией наблюдателя (Уотсона) в этом пространстве (это, в свою очередь, зависит от выбранного способа сбора компании, в частности, от того, кто к кому приходит: H к W, W к H, N к H и W и т.д.). Квартира на Бейкер-стрит хорошо приспособлена в пространственном отношении для ступенчатого появления в ней посетителя, и поскольку многие прологи разворачиваются именно на ее фоне, то намечается более или менее постоянный ряд фаз появления: (1) стук колес по мостовой, (2) вид экипажа через окно, (3) вид новоприбывшего через окно, (4) звонок в парадную дверь, (5) шаги новоприбывшего на лестнице (квартира расположена на втором этаже, о функциях которого см. далее), (6) остановка на площадке у двери, (7) стук в дверь, (8) появление новоприбывшего на пороге sitting-room, (9) его приглашают к камину, сажают в кресло; разговор новоприбывшего с хозяевами дома. (Это — максимальный вариант, в конкретных же новеллах он обычно предстает в сокращенном виде.) Если же, как в «A Scandal in Bohemia», Уотсон сначала находится на улице, откуда смотрит на окна квартиры, а затем поднимается наверх, к Холмсу (т. е. как бы меняется местами с клиентом), то фазы

появления H в поле зрения W и читателя приобретают соответственно иной вид: (1) W видит свет в окне H, (2) он видит силуэт H на фоне окна, (3) слышит еще с площадки его шаги в комнате, (4) видит его с порога, (5) приближается к нему, приветствует его, и т. д.

Помимо организации пространства, для придания ступенчатости появлению персонажей используются такие реалии, как письмо, телеграмма, сообщение слуги о приходившем и обещавшем прийти еще раз посетителе, визитная карточка и др. В ряду фаз появления они обычно предшествуют перечисленным выше (телеграмма от H или от N приходит раньше, чем появляется он сам, и т. п.).

Первые симптомы появления нового персонажа могут быть нечеткими, затушеванными, двусмысленными (чтобы облегчить «недооценку нового», см. ниже): например, звонок едва слышен из-за воя ветра за окном — «The Five Orange Pips».

Так, в самых общих чертах, следует представлять себе ход трансформационного описания применительно к первому из аспектов пролога — сбору действующих лиц. Сначала берется та или иная из логически возможных схем их постепенного схождения в одно место, например (W, H) <— N (одна из самых употребительных схем). Затем каждое появление (в данном примере — всего одно) развертывается в последовательность «квантов», которую мы будем называть *линией ввода персонажа*.

Из возможных усложнений отметим одно: пересечение линий ввода двух персонажей. Так обстоит дело, например, в «The Noble Bachelor», где приходит письмо от рассказчика, затем появляется Холмс, и только затем приходит сам рассказчик; или в «The Naval Treaty», где Уотсон получает письмо от рассказчика и идет с этим письмом к Холмсу, после чего Холмс и Уотсон едут к рассказчику. В обоих случаях линия ввода рассказчика-клиента прерывается появлением Холмса, а затем продолжается. Существуют также различные ограничения для линии ввода, вызываемые композиционной экономией: так, если линия эта подробно развернута для одного из персонажей, то для другого будет весьма сокращенной, и т. п.. Если появляющийся не несет с собой симптомов дела (это может быть, например, Холмс), то его ввод в новеллу может вообще не разбиваться на кванты.

Нарастание симптомов дела. Постепенным является и процесс накопления симптомов детективного дела. Он совмещается с собиранием компании; например, W идет к H и видит силуэт последнего на фоне окна; по мимике силуэта, видно что H занят расследованием какого-то дела («A Scandal in Bohemia»).

Симптомы дела, как уже говорилось, должны содержать выхваченные из дела интригующие детали (имена, предметы и т. п.), а также выражать бедственное положение рассказчика, его волнение, «припадание к стопам» Холмса (важный момент, выражающий тот аспект темы, который был выше назван 'предоставлением убежища'). Все это является важной частью комплекса A (поскольку в него входит весь детективный материал новеллы).

Симптомы дела могут содержать и некоторые элементы S — например, если в них выражен момент обращения именно к Холмсу, а не в полицию (т. е. выбор частного и тем самым интимного, «своего» в противовес казенному, официальному, не содержащему элементов уюта).

Все эти моменты, составляющие *линию симптомов дела*, должны быть представлены как ступенчатый процесс. Ступенчатость линии симптомов, как и сам характер последних, обеспечивается совмещением ее с линией ввода персонажей, которая, будучи сама разбитой на кванты, служит для линии симптомов как бы каркасом. На каждом шаге линии ввода персонажей реализуются такие элементы линии симптомов, которые совместимы с данной фазой появления персонажа. Например, если клиент виден в окно, то признаки его волнения выражаются в манере движения и жестикуляции; если слышны его шаги на лестнице, то волнение выражается в ритме и темпе шагов; если перед нами письмо, то волнение может быть видно из почерка, а более конкретные черты ситуации — его беспомощность, припадание к стопам Холмса, запутанность и щекотливость дела — из текста письма; в конверт может быть вложен и загадочный предмет, относящийся к делу (например, клочок бумаги с пляшущими человечками). Некоторые элементы линии симптомов способны проявиться только в словесных элементах линии ввода (в письме, телеграмме, в первых словах появившегося рассказчика); другие — и в словесных и в иных, например, в выражении лица рассказчика, его жестах, почерке и т. п.

Примеры соединения линии симптомов дела и линии ввода персонажей. (1) Симптомы, совмещенные с несловесными элементами ввода: стук колес быстро мчащегося экипажа на улице; вид бегущего сломя голову человека; топот ног на лестнице; судорожный, нетерпеливый звонок; волнение на лице и в жестах («вошедший тревожно огляделся, и при свете лампы я увидел, что лицо его бледно, а глаза полны беспокойства» — «The Five Orange Pips»). (2) Симптомы, выраженные в словесных элементах ввода (преамбулы к рассказу): упоминания рассказчика — в письме, а затем и при личном появлении — о своем трудном, отчаянном положении, предупреждения о важности и срочности дела, выдача интригующих деталей (например: «я очень хотел бы знать, что случилось с тем человеком, у которого все лицо заклеено пластырем» — «The Greek Interpreter»).

Элементы линии симптомов могут по-разному распределяться между фазами ввода персонажей и комбинироваться с ними, что приводит к значительному внешнему разнообразию прологов при весьма ограниченном, в сущности, репертуаре возможных элементов обоего типа.

Наведение уюта, создание атмосферы S. По мере сбора участников (элементарное S), с одной стороны, и нарастания симптомов авантюрного дела (A), с другой, развертывается и линия действий, объектов, атрибутов, обеспечивающих атмосферу комфорта и безопасности (S). Автор разнообразными способами вписывает атрибуты уюта в совмещенную линию ввода персонажей и симптомов дела: «Вошедший тревожно огляделся, и *при свете лампы* я увидел, что лицо его бледно...» Каждого нового

участника компании встречают ритуалом, выражающим дружественную заботливость, принятие новоприбывшего в интимный круг: предлагают ему кофе, трубку, место у огня и т.п. Симптомы дела, сколь бы мрачно они ни выглядели для клиента, вызывают радостную реакцию Холмса, переключаясь тем самым из плана опасностей и тревог в план увлекательного времяпровождения.

ОТКАЗНОЕ ДВИЖЕНИЕ (см. выше (3б)) может дополнительно драматизировать сюжетную линию, развернутую очерченным выше образом по принципу ступенчатости. Сбору участников в совместно действующую группу иногда предшествуют тенденции к разъединению, к действию в одиночку. Кого-либо из персонажей приходится чуть ли не силой отрывать от его времяпровождения или отдыха. Например, Холмс устал или занят (химическими опытами, изучением древних грамот и т. п.) и не хочет браться за расследование дела, не хочет покидать дом. Он просит клиента обратиться в полицию. Или Уотсон уже лег в постель спать, а Холмс поднимает его, приглашая ехать с ним на место преступления, и т. д. Эта первоначальная инерция персонажей, их погруженность в собственные дела характерна для большинства произведений, где момент общества, совместного действия играет важную роль, как в «Шерлоке Холмсе» (см. начало ряда романов Ж. Верна, «Двадцати лет спустя» Дюма, где д'Артаньян одного за другим поднимает с места прежних друзей-мушкетеров, прочно осевших в родовых поместьях, и мн. др.). Отказное движение может выражаться также в «застенчивости» того или иного персонажа: например, W приходит к H и застает там клиента, хочет уйти, думая, что H занят, но H его удерживает («The Red-Headed League»). Началу рассказа N могут препятствовать его нежелание говорить, сомнение, недоверие: H стоит некоторых усилий ассимилировать N, сломить его недоверие или неискренность, убедить его, что здесь «свои». Этим первоначальным упорством клиента отказно оттеняется конечное положение дел в прологе, когда клиент разоружается перед Холмсом и безраздельно вручает собственную судьбу в его опытные руки. Роль подобной сдачи в выражении темы S в ее «альтруистическом» аспекте очевидна[11]. В целом все эти моменты инерции со стороны различных участников действия усиливают то ощущение интимной компании, защищенности и «остро-уютного» времяпровождения, которое станет основной атмосферой всей последующей новеллы.

«Недооценка нового» («новое в облике старого», см. (3в)) выражается в успокоительном толковании персонажами начальных элементов линии симптомов дела. Обычно такое толкование в терминах более или менее ординарной картины мира дает Уотсон, но иногда и Холмс. Например, видя в окно человека, бегущего сломя голову по Бейкер-стрит, Уотсон говорит: «Смотрите, Холмс, вон бежит сумасшедший»; через минуту будущий клиент неистово стучится в их дверь («The Beryl Coronet»). В знаменитом рассказе о пестрой ленте Холмс думает, что клиентка дрожит от холода, предлагает ей горячий кофе, приглашает к камину — оказыва-

ется же, что дрожит она от страха. Неверное толкование незамедлительно опровергается анализом Холмса или самим ходом действия.

Такова в общих чертах структура пролога к шерлокхолмсовской новелле, который был выбран для демонстрации предлагаемых принципов описания сюжетной прозы. Практическим приложением описаний подобного рода могло бы быть создание сюжетов «новых новелл о Шерлоке Холмсе» (попытки такого рода не раз предпринимались, и не без успеха, хотя они и не были основаны на сколько-нибудь явно сформулированных правилах). Однако для этого необходима большая работа по доведению правил до формального вида (если речь идет об автоматизированном, а не «ручном» порождении новелл) То, что было предложено — это не формализованный аппарат, а скорее принципиальная схема такового. Представляется, однако, что для теоретических целей достаточно и такой степени приближения.

Ю.К. Щеглов (1968, 1992)

6
ВЫРАЗИТЕЛЬНАЯ КОНСТРУКЦИЯ «ЗАТЕМНЕНИЕ» И ЕЕ МЕСТО В ИНВАРИАНТНОЙ СТРУКТУРЕ ДЕТСКИХ РАССКАЗОВ Л.Н. ТОЛСТОГО

1. Постановка задачи

1.1. *Вводные замечания.* В сюжетных художественных произведениях различаются периоды действия и периоды покоя; говоря словами Б.В. Томашевского — динамические и статические мотивы (Томашевский 1927: 189). В частности, при изображении разного рода процессов существенную роль играет четкая обрисовка как процесса в его развитии, так и его крайних точек: конца и начала, «пролога» и «результата». Не говоря уже о задачах создания рамки произведения, эти крайние точки важно выделить и рельефно подчеркнуть по крайней мере по двум причинам. Во-первых, часто бывает нужно сделать ощутимой их противоположность. Во-вторых, естественно, что эти статические моменты занимают в тексте гораздо меньше места, чем сам процесс, и потому рискуют на фоне последнего проиграть, получиться легковесными и малозаметными. Это приводит к необходимости акцентировать начало и конец, показывать их выделенно и укрупненно, как-то уравнивать их по внушительности с процессом. При этом важно, чтобы разграниченные процесс и его крайние точки все же воспринимались не разрозненно, а как части одного целого. Неудивительно, что, постоянно сталкиваясь с подобной задачей, литература выработала определенную технику ее решения, сводимую к некоторому репертуару типовых способов.

В настоящей статье мы рассмотрим часть проблем, связанных с отграничением конечного состояния процесса — его *результата.* Многочисленны случаи, когда в равной мере необходимо и увлечь читателя нарастающей динамикой действия, и поразить его статической картиной наступившего состояния. Создание конструкций, сочетающих то и другое, может достигаться — проводя самое общее деление — двумя способами: можно распределить восприятие процесса и восприятие результата между двумя различными точками зрения или дать оба восприятия в рамках одной и той же точки зрения.

Иллюстрацией первого способа может служить эпизод съедения спутниками Одиссея священных коров Гелиоса в XII песне «Одиссеи». Это решающее для хода действия событие изображено следующим образом:

(1) Спутники Одиссея некоторое время обсуждают возможность съедения запретных животных, наконец, решаются, закалывают их, жарят и едят. Проснувшийся Одиссей слышит запах жареного и мгновенно понимает, в чем дело; затем его глазам представляется эффектная картина: останки съеденных быков корчатся и жалобно мычат.

Здесь читатель следует за исполнителями действия и воспринимает его как НАРАСТАНИЕ; после этого, встав на точку зрения Одиссея, он получает возможность увидеть результат роковой акции «одним разом», во всей его неожиданности и завершенности.

Распространенным способом сочетания двух точек зрения является типовая сюжетная конструкция «Задержка в осмыслении», заключающаяся в том, что читатель (а также, возможно, и какие-то участники действия) видит процесс в его истинном значении с самого начала (или вообще с какого-то более или менее раннего момента), тогда как определенный персонаж (персонажи) долго не понимает и неправильно истолковывает происходящее[1]. Это неправильное понимание событий может продолжаться до некоторого момента в развитии действия или до самого его конца. Если налицо последний случай и «озарение» заблуждающегося персонажа наступает внезапно, то перед нами как раз то, что нас интересует, — сочетание постепенности процесса с мгновенностью результата в рамках двух разных точек зрения. Пример такой задержки в осмыслении — известная баллада Гете «Лесной царь»:

(2) Отец, едущий с сыном на руках через лес, получает неоднократные предупреждения об угрожающей сыну опасности, но истолковывает их успокоительно; доехав, он обнаруживает, что ребенок мертв.

Второй способ (с одной точкой зрения) состоит в том, что результат в его статичности отделен от процесса, но и то, и другое воспринимается последовательно одним и тем же лицом, с точкой зрения которого совпадает точка зрения читателя. Пример находим в «Федре» Расина (V, 6):

(3) Вестник (Терамен) рассказывает о том, как он был свидетелем гибели Ипполита: сначала он наблюдал бег и крушение колесницы издали, а затем, подбежав, увидел распростертое тело и выслушал последние слова Ипполита.

Иногда автор идет дальше и помещает результат в начале повествования, а затем уже приступает к изображению приведшего к нему процесса. Такова «Смерть Ивана Ильича» Толстого.

В трех последних примерах заключительное состояние отграничивается от действия без помощи каких-либо перерывов в связности. Читатель видит и то, и другое, не переживая никакого периода неопределенности, и наступление результата не связано с неожиданностью или удовлетворением накопившегося любопытства. В (2)-(3) выделение статичного результата достигнуто простым укрупнением плана, в «Смерти Ивана Ильича» — временной перестановкой.

Однако в пределах одной точки зрения имеется и другая возможность отделения процесса от наступившего состояния. Очень часто наблюдается

следующий подступ к демонстрации финального состояния: на кульминационном участке развития сцена закрывается от персонажей и читателя некой завесой, после устранения которой результат предстает в готовом и статичном виде.

Этот тип построения мы, — не уточняя пока что его свойств и функций, — будем называть «Затемнением». Начнем с примеров.

1.2. *Примеры Затемнения.* В трагедии Софокла «Эдип в Колоне» заключительная часть, посвященная концу Эдипа, содержит два Затемнения — (4а, б).

(4) (а) Эдип отправляется на место своей смерти, произнося монолог, в котором определенность указаний на предстоящую смерть нарастает от общего заявления о намерении умереть к прямому побуждению («идем», «сюда» и т. п.). После его ухода вступает хор, молящий богов о ниспослании Эдипу мира. Затем появляется вестник с кратким сообщением: «Эдип скончался».

(б) Вестник далее подробно рассказывает о смерти Эдипа. Кульминационный момент: Эдип просит детей удалиться, они отходят, затем оборачиваются: Эдипа уже нет, а Тесей стоит, заслонив глаза рукой, «как будто увидев некий ужас».

С исчезновением героя с лица земли по воле богов связаны и два других ранних примера — (5) 'взятие Ромула на небо', (6) 'Воскресение Христа'.

(5) «Когда Ромул <...> производил смотр войску, внезапно с громом и грохотом поднялась буря, которая окутала царя густым облаком, скрыв его от глаз сходки, и с тех пор не было Ромула на земле. Когда же непроглядная мгла вновь сменилась мирным сиянием дня и общий ужас, наконец, улегся, все римляне увидели царское кресло пустым». (Тит Ливий, «История от основания Рима», I, 16)

(6) В пятницу вечером тело Христа, снятое с креста, оставляют в склепе (гробе), вход в который заваливают камнем, и удаляются. Затем, по прошествии субботы, приходят и обнаруживают, что камень отвален, тела нет, а присутствует некий божественный персонаж, сообщающий, что Христос воскрес[2].

В «Вильгельме Телле» Шиллера (III, 3) центральная сцена с выстрелом в яблоко, положенное на голову сына, построена следующим образом:

(7) Наместник Гесслер велит Теллю стрелять в яблоко, и делаются все приготовления к выстрелу. Когда Телль уже целится, выступает Руденц и обличает жестокость Гесслера. Между ними завязывается спор, в разгар которого раздаются восклицания: «Яблоко упало! Мальчик жив!», а в авторской ремарке объясняется, что Телль выстрелил, когда всеобщее внимание было обращено на спорящих.

В «Евгении Онегине» (гл. VI) Затемнение предшествует показу первого снега:

(8)
Зимы ждала, ждала природа.
Снег выпал только в январе...
..................Проснувшись рано,
В окно увидела Татьяна
Поутру побелевший двор...

В «Капитанской дочке» гл. IV («Поединок» — между Гриневым-рассказчиком и Швабриным) заканчивается следующим образом:

(9) «Долго мы не могли сделать друг другу никакого вреда; наконец, приметя, что Швабрин ослабевает, я стал с живостью на него наступать и загнал его почти в самую реку. Вдруг услышал я свое имя, громко произнесенное. Я оглянулся, и увидел Савельича, сбегающего ко мне по нагорной тропинке... В это самое время меня сильно кольнуло в грудь пониже правого плеча; я упал и лишился чувств».

В сцене дуэли Печорина и Грушницкого («Герой нашего времени» Лермонтова) после длительных приготовлений к выстрелу Печорина, которые перемежаются рядом ретардаций, наступает кульминация:

(10) «Я выстрелил... Когда дым рассеялся, Грушницкого на площадке не было.»

В «Письмах из Испании» Мериме описывается повешение преступника:

(11) Палач набрасывет осужденному петлю на шею, монах призывает публику помолиться за душу грешника, нежный голос за спиной рассказчика говорит «Аминь!»; рассказчик оглядывается и видит хорошенькую девушку: «Она с большим вниманием смотрела в сторону виселицы. Я повернул глаза туда же: монах спускался по сходням, осужденный висел в воздухе, на плечах у него был палач, а его прислужник тянул жертву за ноги» (письмо II).

В рассказе Джека Лондона «Diable, a Dog» также описывется повешение; совершается оно несколько неожиданным образом:

(12) В решающий момент исполнители казни оказываются отвлечены внезапным происшествием и уходят, оставив осужденного с петлей на шее; вернувшись, они обнаруживают, что он уже повешен — подпорку выбила собака, давно враждовавшая с ним.

В «Королеве Марго» Дюма (гл. 49, «Книга о псовой охоте») за Затемнением скрывается еще более неожиданный поворот событий:

(13) Д'Алансон, оставив по указанию Екатерины Медичи в комнате Генриха книгу с отравленными страницами, прячется в соседнем помещении. Слыша, что кто-то вошел в комнату Генриха, д'Алансон представляет себе, как Генрих, слюня палец, листает книгу. Но затем он выходит в коридор и видит, что Генрих только теперь входит к себе. Д'Алансон снова представляет себе чтение книги Генрихом. В волнении он отправляется к своему брату королю Карлу, которого застает погруженным в какое-то занятие, как постепенно выясняется — в чтение той самой книги. Карл препятствует попыткам забрать у него книгу и продолжает ее читать (листая, слюня и т. п.) и говорит: «Я читаю, то есть, прямо-таки глотаю (dévore) уже пятидесятую страницу» — «Он уже двадцать пять раз отведал яда, — подумал Франсуа. — Мой брат мертв.»

В очерке А.К. Толстого «Два дня в киргизской степи» описывается охота на сайгаков. Первого рассказчик спугивает, по второму промахивается, и тот ложится невдалеке. Третий выстрел дается с Затемнением.

(14) «Я прицелился в шею и, удержав дыхание, тронул шнеллер. Сначала ничего нельзя было различить за дымом, но, когда я встал и посмотрел вокруг, сайгака нигде не было.

Я побежал вперед, и кто опишет мою радость, когда он представился моим глазам, лежащий с простреленною шеей: я попал как раз куда целил!»

В финале повести Дж. Стейнбека «Жемчужина» герои решают «похоронить» источник раздора и выбрасывают жемчужину в море. Исчезновение жемчужины дается в несколько этапов:

(15) Сначала Кино и Хуана решают выбросить жемчужину, затем спорят о том, кто это сделает, затем Кино ее кидает, она летит, шлепается в воду, идет ко дну, ложится на дно. После этого наступает Затемнение: «Краб, скользнувший мимо нее, поднял за собой маленькое облако песка, и когда оно рассеялось, жемчужины не было».

В «Золотом теленке» Ильфа и Петрова поимка мнимо-слепого Паниковского после его саморазоблачения (глава 12) строится в виде такой последовательности:

(16) Появляется автобус — Паниковский срывает очки и оказывается зрячим — увидев это, Корейко кричит «Ворюга!» — и далее: «Все заволокло синим дымом, автобус покатил дальше, и, когда бензиновая завеса разодралась, Балаганов увидел, что Паниковский окружен небольшой толпой граждан <...> Одно ухо его было таким рубиновым, что, вероятно, светилось бы в темноте...»

В одной современной советской повести испытывается новый вид снаряда.

(17) Снаряд, не разорвавшись, застревает в мишени, и два участника испытаний (Скворцов и Теткин) идут обезвредить его. Когда они подходят к мишени, раздается взрыв. Поднимается черное облако; по мере того, как оно рассеивается, остальным становится видно, что Скворцов стоит на коленях, а Теткин лежит. К ним подбегают; на рубашке Теткина «растекалось красное страшное пятно», он некоторое время лежит неподвижно, затем отпускает остроту. Он лишь легко ранен. (И. Грекова. «На испытаниях». Новый мир 1967, N 7, стр. 102—103)

Ниже, после того, как мы более детально определим понятие Затемнения и существенные свойства этой конструкции, речь пойдет о ее применении в небольшой группе сходных между собой детских рассказов Льва Толстого (см. пп. 3, 4). Пока что отметим, что Толстой, бесспорный мастер сюжетного построения, охотно использовал технику Затемнения — как во взрослых вещах, так и во многих детских рассказах (помимо группы, рассматриваемой в настоящей статье). Так, в известной сцене из «Войны и мира», где Долохов на пари пьет ром, сидя на подоконнике ногами наружу, за длительным нарастанием напряжения (заключается пари — Долохов садится на окно — его отговаривают — он подносит бутылку ко рту — зрители выказывают признаки волнения — Долохов пьет — делает неосторожное движение...) следует завеса:

(18) «Пьер закрыл глаза и сказал себе, что никогда уже не откроет их. Вдруг он почувствовал, что все вокруг зашевелилось. Он взглянул: Долохов стоял на подоконнике, лицо его было бледно и весело. — Пуста!» (I, 1, 6).

В другой сцене, также связанной с Пьером и Долоховым, — сцене их дуэли — Затемнение применяется даже дважды, по числу выстрелов:

(19) (а) «Пьер вздрогнул от своего выстрела <...> и остановился. Дым, особенно густой от тумана, помешал ему видеть в первое мгновение; но другого выстрела, которого он ждал, не последовало. Только слышны были торопливые шаги Долохова, и из-за дыма показалась его фигура. Одною рукою он держался за левый бок, другой сжимал опущенный пистолет.» Далее раненый Долохов падает. Пьер бежит к нему. Долохов требует, чтобы Пьер стал к барьеру, и целится.

(б) «Денисов, Ростов и Несвицкий [секунданты] зажмурились. В одно и то же время они услыхали выстрел и злой крик Долохова — Мимо!» (II, 1, 5.).

Дважды применено Затемнение в коротеньком детском рассказе «Птичка» — в эпизодах поимки и смерти птички:

(20) (а) «Достал Сережа семя, насыпал на дощечку и выставил сетку в сад. И все стоял, ждал, что птички прилетят. Но птицы его боялись и не летели на сетку. Пошел Сережа обедать и сетку оставил. Поглядел после обеда, сетка захлопнулась, и под сеткой бьется птичка».

(б) В дальнейшем птичка ударяется о стекло, падает, тяжело дышит и т. п. Сережа не отходит от клетки и следит за чижиком. Ложась спать, он продолжает думать о чижике. «Утром, когда Сережа подошел к клетке, он увидел, что чиж уже лежит на спинке, поднял лапки и закостенел».

1.3. *Цели и план описания.* Структурное сходство сюжетных положений (4) — (20) очевидно, несмотря на разнообразие как участников действия (боги, герои, цари, преступники, дуэлянты, военные инженеры,... собака, сайгак, птичка, краб) и самих событий (взятие на небо, повешение, стрельба), так и конструктивных решений, в частности: способов создания завесы (облако, дым от выстрела или от машины, закрывание глаз, отворачивание, уход, сон,...); наличия за завесой некого поворота в событиях (отравлен не тот человек); и т. п.

Перед нами — типовая выразительная конструкция, один из готовых блоков, используемых в сюжетных повествованиях. Как всякий элемент метаязыка поэтики, данная единица может рассматриваться в двух перспективах: парадигматической (т. е., в рамках всей системы приемов выразительности и их комбинаций) и синтагматической (т. е., в составе конкретных текстовых структур). Во втором случае, подобно другим комбинациям приемов выразительности и отдельным ПВ, Затемнение может принимать на себя, сверх своих обычных функций выделения и оттенения, и некоторую содержательную роль, т. е. служить конкретизацией определенных тематических элементов, выражаемых в данном произведении (см. об этом Жолковский и Щеглов 1976б).

План дальнейшего изложения следующий. Сначала мы рассмотрим Затемнение на материале примеров (4) — (20) в парадигматическом контексте литературных приемов вообще (п. 2). В качестве одного из возможных синтагматических контекстов Затемнения мы привлечем инвариантную структуру группы детских рассказов Льва Толстого* (п. 3), после чего и покажем специфическую роль Затемнения в рамках этой тематически и выразительно очень определенной системы (п. 4).

2. Затемнение как выразительная конструкция

2.1. *Место Затемнения в ряду других способов* подачи. Затемнение принадлежит к разновидностям подачи, т. е. говоря очень грубо, к сфере ПВ, ориентированных на временну́ю, в частности, сюжетную последовательность и на создание существенных черт ситуации на глазах у читателя. Точнее, Затемнение — это частный случай *ретардации* — перебивки цепи элементов, постепенно (как правило, с нарастанием напряжения) приближающих наступление некоторого важного X-а той или иной формой *нехватки* ожидаемого X-а и информации о нем. Движение к X-у может представлять собой либо прогрессивные предвестия, либо отказы к X-у, либо элементы внезапного поворота, совмещающего одновременно предв и отк; в свою очередь, нехватка может выражаться в преподнесении или отказе, в частности по линии сведений об X-е, внимания к X-у и т. п.

Типы ретардаций очень разнообразны. В частности, действие, устремляющееся к кульминации, может перебиваться материалом другой сюжетной линии («А в это время...»; в орудийной сфере этому обычно соответствует переход к новой главе) или вставными новеллами. Без обращения к другому материалу действие может задерживаться перипетиями, растянутыми монологами или нагнетанием длинного ряда предвестий, казалось бы, приближающих развязку, но фактически создающих эффект топтания на месте.

Затемнение — разновидность ретардации, часто применяемая в кульминационной точке действия перед предъявлением окончательного результата событий. Оно строится на совмещении нарастания с преподнесением: важное финальное состояние подается одновременно и как высшая точка в постепенном нарастании (интереса к этому состоянию и реальной близости к нему) и как нечто мгновенно появляющееся на подготовленном для него 'пустом месте'. совмещением двух этих противоположных требований служат ситуации, в которых момент перехода от заключительной стадии нарастания развития событий к их финалу закрывается от наблюдателя (читателя, персонажа) некоторой завесой. Благодаря такому построению нарастание интереса продолжается в виде напряженного ожидания («что будет?», «чем кончится?»), а преподнесение реализуется четким разграничением готового результата и предшествующего 'нуля'. Одновременно, поскольку результат предстает резко отграниченным, создается возможность его эффектного контрастного противоположения начальному моменту процесса.

2.2. *Свойства и разновидности Затемнения.* Чтобы сделать многочисленные конкретные случаи Затемнения сколько-нибудь сравнимыми и обозримыми, естественно ввести для них единообразный способ описания. Мы будем исходить из того, что Затемнение включает три отрезка: I (начальный: до завесы), II (средний: завесу) и III (конечный: результат). Из характеристик этих отрезков и будет складываться описание каждого данного случая Затемнения. Каждый отрезок характеризуется по ряду признаков. Некоторые из них релевантны более чем для одного отрезка:

так, признак «Состав и протяженность» является общим для всех трех отрезков, а «Роль в подготовке результата» — для первых двух. При этом с помощью одних признаков эти отрезки характеризуются по отдельности (например, «Состав и протяженность»), другие же характеризуют их по отношению друг к другу, и прежде всего к основному из них — результату («Роль в подготовке...»).

I. Начальный отрезок (до завесы)

I.1. *Состав и протяженность.* Применительно к начальному отрезку могут быть констатированы два значения этого признака.

I.1.А. В начальном отрезке протяженность не выражена. Этот «немаркированный» случай представлен в (5) и (19б), если выстрел Долохова рассматривать изолированно от дуэли в целом (т. е. от (19а)).

I.1.Б. Начальный отрезок является более или менее протяженным. Этот «классический» случай имеет место во всех остальных примерах.

Хотя иногда границу между этими двумя значениями провести бывает затруднительно, как, например, в (16), крайние случаи не вызывают сомнений; ср., с одной стороны, (5), где смотр войска занимает не больше места, чем последующая завеса, и (13), где многочисленные перипетии происходят как раз за завесой, а с другой, — (10) и (19а) с их длительными приготовлениями к дуэли, (14) с троекратными попытками на начальном отрезке, а также оба примера из «Птички» (20а, б).

I.2. *Роль в подготовке результата* (= отношение к отрезку III). Результат, открывающийся при снятии завесы, может соответствовать направлению развития, заданному в I отрезке, или же неожиданно оказаться противоположным ему. Соответственно, данный признак начального отрезка принимает два типовых значения, основанных одно на технике предвестия, а другое — отказа. Каждое из этих значений включает ряд подтипов — в зависимости от протяженности начального отрезка (т. е., от значения признака I.1), а также в зависимости от того, на каком уровне конкретности рассматривать развитие событий, в частности, исход (отрезок III).

I.2.А. Начальный отрезок — точечное прогрессивное предвестие (в случае I. 1. А) или цепь предвестий, длительное нарастание (в случае I. 1. Б) по отношению к конечному отрезку.

I.2.Б. Начальный отрезок — отказ (обычно — в случае I.1.А) или отказное движение (обычно — в случае I.1.Б) по отношению к конечному отрезку (иными словами, последний вводится с помощью вн-пож).

Проиллюстрируем значения I.2. А и I.2. Б на трех уровнях конкретности развертывающихся событий.

(а) Уровень 'исхода вообще'

А. На этом уровне Затемнение, как правило, прерывает развитие действия в момент, когда ожидается наступление важного финального

состояния. В этом абстрактном смысле весь ход событий представляет собой предвестие, — а чаще всего длительное нарастание, — к результату, каков бы он ни был. Таково подавляющее большинство приведенных примеров.

Б. Однако иногда важный результат, обнаруживающийся после снятия завесы, бывает не подготовлен никаким видимым предыдущим развитием, ср., например, ситуацию (5) со взятием Ромула на небо. Иначе говоря, по линии 'ожидание/неожидание дальнейшего развития событий вообще' имеет место явный отказ. Особенно эффектными оказываются отказ и неожиданность в (6) (в тех трех Евангелиях, где о предсказанном воскресении вспоминают лишь post factum), поскольку состояние, достигнутое перед Затемнением, само уже носит характер окончательного результата, чем подчеркивается, что никакого нового процесса не предвидится: Иисус распят, умер, снят с креста, лежит во гробе. Соответственно, новый поворот приобретает черты конструкции «поворот от необратимого» («утрата достигнутого» или «обретение утраченного»), о которой идет речь в статье 3 настоящей книги (п. 5.3.1).

(б) Уровень 'круга вероятных исходов'

А. Чаще всего результат, наступающий в III отрезке, не выходит за пределы того круга возможностей, которых можно ожидать, исходя из развития событий на I отрезке. Таким образом, на этом уровне в качестве предв можно рассматривать и такие начальные отрезки, где результат предсказывается далеко не с полной определенностью. Например, в (7): Телль мог не стрелять, вообще промахнуться, попасть в яблоко или в сына.

Б. Если исключить случаи, когда неожиданным является самый факт дальнейшего развития событий (случай, рассмотренный в I. 2. Б (а)), то чистым примером выхода за пределы круга ожидаемых исходов может служить, пожалуй, только (13), где оказывается не только, что Генрих избежал отравления (исход, хотя и неожиданный по признаку (в), см. ниже, но входящий в круг вероятных исходов), но и что отравленным оказался Карл, чего можно было ожидать менее всего.

(в) Уровень 'исхода во всей его конкретности'

Это тот уровень, на котором обычно рассматриваются соотношения типа предв и отк между фазами сюжета. Ожидание, что в III наступит некоторый вполне определенный результат, возникает на начальном I отрезке благодаря тому, что либо события в I направлены к некоторой единственной цели, либо, если они (как, например, дуэль) могут иметь несколько равновероятных исходов, изложение ведется так, что выделяется некий один, более ожидаемый результат.

А. предв или нар к определенному результату представлено в: (4а, б); в том варианте (6) — от Матфея, где перед Затемнением напоминается о возможности воскресения или похищения тела учениками с целью имитировать воскресение; (8); (12), где результат точно соответствует ожида-

ниям, хотя в его осуществлении и принимает участие неожиданный фактор (собака, сыгравшая роль палача); (10); (11); (14); (15); (20а).

Б. отк или отк-дв к определенному результату, то есть наступление результата, противоположного ожидавшемуся, имеет место в: (6) — в том варианте, где, для того чтобы предотвратить исчезновение тела, у гроба выставляется стража, однако тела тем не менее не обнаруживается; (7), где два наиболее вероятных исхода — отмена испытания или смерть мальчика, а неожиданный реальный результат — удачный выстрел; (9), где перед завесой счастье складывается в пользу Гринева, а не Швабрина; (17), (19), где против ожиданий все находившиеся «под боем» герои остаются в живых; (20а), где мальчик уходит, отчаявшись в поимке птички.

Возможны, разумеется, пограничные и сложные случаи, на которых мы не будем, однако, задерживаться.

II. Средний отрезок (завеса)

II.1. *Состав и протяженность*. В качестве значений этого признака можно было бы взять такие, которые были бы полностью аналогичны его значениям для начального I отрезка ('невыраженность/протяженность'). Однако для II отрезка существенен не столько этот чисто количественный аспект признака, сколько качественный — противопоставление 'односоставности/неодносоставности' завесы. (Разумеется, эти два аспекта теоретически независимы друг от друга, хотя практически 'неодносоставность' естественно коррелирует с 'протяженностью'.)

II.1.А. Односоставность. Завеса представляет собой некий элементарный сплошной кусок. Примеры в: (4)—(12), (15), (16), (19а,б), (20а,б).

II.1.Б. Неодносоставность. Завеса продлена путем пристройки к основной ее части каких-то дальнейших неопределенностей. Так, двухчастная завеса имеет место в (13): сначала д'Алансон дважды (с перерывом на выход в коридор) прислушивается к происходящему за стеной, а затем идет в комнату Карла, где начинается неопределенность относительно того, чем последний занят, снимаемая лишь очень постепенно. Другие примеры в: (14) — сначала мешал дым, но и затем «сайгака нигде не было»; (17) — дым рассеивается, но неясно, что с лежащим Теткиным — убит или ранен; (18) — глаза Пьера еще закрыты, но уже ясно, что что-то произошло, так как «все вокруг зашевелилось» (кстати, этот второй этап Затемнения отличается от первого частичной проницаемостью завесы, ср. ниже, II.2.Б).

II.2. *Роль в подготовке результата* (= отношение к отрезку III).

II.2.А. Средний отрезок служит преподнесением конечного отрезка, представляя собой «нуль» информации о происходящем за завесой, то есть «пустое место», на котором затем и подается результат. Этот случай представлен в (4)—(6); (8)—(10); (14)—(17); (19б).

II.2.Б. Средний отрезок служит предвестием конечного отрезка. Есть три типа случаев, когда завеса может играть эту роль.

(а) Она частично проницаема для читателя и персонажей, которые получают отрывочную информацию о происходящем и при этом не ошибаются в ее истолковании; строго говоря, роль ПРЕДВ играет здесь не сама завеса, а скрытый за ней отрезок происходящих событий.

(б) В тех случаях, где результат имеет вид 'пустоты', в качестве символического ПРЕДВЕСТИЯ последней может рассматриваться сама завеса: тот временный 'нуль' информации, которым по определению является завеса, переходит после ее снятия в постоянный. В результате налицо СОГЛАСОВАНИЕ завесы с результатом, и притом не материальное или причинное (каким бывает ее согласование с I отрезком, см. ниже II.3.Б), а чисто внешнее, символическое и метафорическое.

(в) Сама завеса материально, причинно СОГЛАСОВАНА (или СОВМЕЩЕНА) с последующим результатом, образуя его каузальное ПРЕДВЕСТИЕ.

Примерами случая (а) могут служить: (19а), где ПРЕДВЕСТИЕМ несмертельного исхода являются шаги Долохова, слышные из-за завесы; и (18), где завеса также проницаема для слуха («все зашевелилось» — ПРЕДВ благополучного исхода).

«Символический» тип (б) представлен в основном в мифологических сюжетах, в частности, со взятием героя на небо. Таковы примеры (4), (5), (6); мифологическим колоритом отмечена и «Жемчужина» Стейнбека (15). Пример сугубо светского применения этого типа ПРЕДВ — дуэль в «Герое нашего времени» (10)[4].

«Каузальный» тип (в) представлен в наших примерах дуэлью Гринева со Швабриным (9), где завеса внешне сходна с (7) (рассказчик отворачивается), но отлична по существу, поскольку рассказчик одновременно является героем и отвлечение его внимания приводит к результату (его ранят).

II.2.В. Средний отрезок образует ОТКАЗ ИЛИ ОТКАЗНОЕ ДВИЖЕНИЕ по отношению к конечному отрезку. Это наблюдается в двух типах случаев.

(а) При частичной проницаемости завесы (ср. выше II.2.Б(а)), — если происходящее за нею истолковывается противоположно действительности;

(б) Когда завеса отвлекает внимание читателя на себя самое, на время погашая интерес к происходящему за ней.

В случае (а) имеем ОТК ИЛИ ОТК-ДВ (и фактически всегда ВНЕЗАПНЫЙ ПОВОРОТ) по линии 'ожидаемый исход/действительный исход'; в случае (б) — ОТК по линии 'невнимание, неожидание результата/наступление результата'[5].

Случай (а) представлен примером (13): д'Алансон, во-первых, слышит шаги в коридоре и в комнате Генриха, где он оставил книгу, и, во-вторых, представляет себе в деталях процесс ее листания, движение пальца от отравленных страниц ко рту и т. д., причем это подчеркнуто ПОВТОРЕНИЕМ[6]. Однако, в противоположность предположениям д'Алансона, отравленным оказывается не Генрих, а Карл.

Случай (б) представлен в: (7), где внимание действующих лиц и зрителей приковывается к спору Руденца с Гесслером; (11), где внимание рассказчика и читателя переключается на хорошенькую девушку; (19); в

той части (13), где д'Алансон решает отвлечься от наблюдения за комнатой Генриха и идет к Карлу.

По аналогии с II.2.Б(в) имеет смысл ввести подтип (в) рассматриваемого значения II. 3: 'завеса — каузальный отк или отк-дв к III', т. е. 'завеса безуспешно пытается противодействовать наступлению результата'. В нашем общелитературном материале такого случая не встретилось, однако, как мы увидим ниже (п. 4.3), как раз он представлен в детских рассказах Толстого.

II.3. *Связь с I отрезком.*

II.3.А. Отсутствие согласования II с I. Завеса строится из какого-то постороннего, «нового» материала, не относящегося к линии основного действия, и, в частности, не фигурировавшего в предыдущем отрезке. Завеса как бы привносится со стороны. Это имеет место в: (5), где Ромула скрывают внезапные буря и облако; (9), где Савельич прибегает со стороны; (12), где персонажей также отвлекает другое событие.

II.3.Б. согласование II с I. Завеса строится из материала, принадлежащего к линии основного действия, в частности, фигурирующего в начальном отрезке, т. е. происходит согласование завесы с предыдущим ходом событий. Наиболее наглядные примеры: (7), где Руденц — один из защитников Телля; (10), (14), (17), (19а) — дым от выстрелов и взрывов; (16) — завесой служит дым от автобуса, участвующего в разоблачении Паниковского; (18) и (19б) — персонажи зажмуриваются в порядке реакции на происходящее.

Промежуточное положение между А и Б занимают такие неспецифические для какой-либо определенной линии действия завесы, как уход на обед или сон в (8) и (20а,б), а также краб в (15), который, с одной стороны, естественно вписывается в подводный ландшафт (Б?), а с другой — заранее не предполагался в качестве участника событий (А?); то же верно и для девушки в (11).

III. Конечный отрезок (результат)

III.1. *Состав и протяженность.*

III.1. А. Мгновенность, точечность, «одноударность». В соответствии с основной функцией Затемнения — отделять постепенный показ процесса от разовой демонстрации результата, последний не должен растягиваться. Действительно, в большинстве примеров результат предстает перед глазами участников и читателя быстро и полностью, см. (4), (5), (7)—(12), (14)— (20).

III.1.Б. Постепенность. Иногда, однако, результат может демонстрироваться постепенно. Существенно лишь, чтобы сам его характер однозначно выяснился в первый же момент; полная же его картина может даваться с количественным увеличением, а также с применением приемов

подачи (нарастания, предвестия и т. д.). С такой техникой развертывания результата мы столкнулись в одном из примеров, где он выделяется без помощи Затемнения — это восприятие Одиссея в (1): сначала дается ощущение запаха и полное понимание того, что произошло, затем — визуальное восприятие совершившегося. Следует отличать подобный информационно мгновенный, но изобразительно постепенный результат от тех случаев, когда результат оказывается подготовлен предвестиями, вводившимися еще на I и II этапах и потому не вполне неожидан (см. выше I. 2.А, II.2.Б).

«Продленный» показ результата представлен в: (6), (13), (16), (17).

III.2. *Дополнительное подчеркивание.* Будучи выделен посредством Затемнения, результат может дополнительно подчеркиваться с применением позиционного увеличения, контраста и других ПВ.

III.2.А. Без подчеркивания. Этот немаркированный случай мы констатируем в большинстве примеров, хотя какие-то слабые степени дополнительного выделения результата в них, возможно, и имеют место.

III.2.Б. С подчеркиванием. Начнем со случаев позиционного выделения (= увеличения) результата. Оно может достигаться, в частности, помещением результата в ту или иную зрительную рамку. Такую роль играет рама окна в примерах из «Евгения Онегина» (8) и особенно из «Войны и мира» (18).

Применяются также некоторые подчеркивающие конфигурации, основанные на контрасте. Например, 'пустота, отсутствие' объекта может подчеркиваться 'присутствием какого-то его атрибута', например, 'вместилища': плащаницы в (6), кресла в (5). (Заметим, что кресло — одновременно своего рода рамка[7].)

Возможны и конструкции, совмещающие позиционное увел с техникой контр. Такова конфигурация «Один в центре внимания многих» (разновидность конструкции «Один — много», см. в п. 3.3 подпункт 12), представленная в: (5), где глаза всех римлян обращены на пустое кресло Ромула; (7); (16), с Паниковским в центре внимания толпы. Другая контрастная фигура, «Сильный аффект по (внешне) недостаточному или неявному поводу», имеет место в (46), где случившееся с Эдипом подчеркнуто ужасом Тесея.

3. Синтагматический контекст Затемнения: инвариантная структура детских рассказов Толстого.

В качестве характерного синтагматического контекста для Затемнения рассмотрим инвариантную структуру группы детских рассказов Л.Н. Толстого. Речь пойдет в основном о пяти рассказах (ПР): это «Котенок» (К), «Девочка и грибы» (ДГ), «Акула» (А), «Прыжок» (П), «Два товарища» (ДТ). Их сюжеты[8] очень сходны в тематическом и выразительном отношении; по многим признакам к ним примыкают также рассказы «Как

мальчик рассказывал про то, как его в лесу застала гроза» (КМР), «Бешеная собака» (БС), «Что случилось с Булькой в Пятигорске» (ЧСБ).

Нетривиальный факт состоит в том, что ПР обнаруживают существенное тематико-выразительное сходство и со взрослыми произведениями Толстого. В терминах модели «Тема — Текст», включающей такие понятия, как *поэтический мир* (ПМ), *тема* (инвариантная и локальная) и *инвариантные мотивы*, — структура пяти рассказов описывается следующим образом[9]:

3.1. *Уровень тем.* Сначала формулируется наиболее общий инвариант ПМ Толстого периода «Войны и мира» и детских рассказов — центральная тема (21):

(21) приятие жизни, ощущение мощи природы, иррационализм, ориентация на «глубинное» и «основное».

Применением ряда ПВ — прежде всего варьированием через такие важнейшие аспекты бытия, как онто-гносеологический («как бывает в жизни», см. (22), (24а)), этико-аксиологический («что хорошо, что плохо», см. (23)) и прагматический («как действовать», см. (24)), а также созданием или заострением контрастов между положительными и отрицательными полюсами внутри каждого из аспектов — тема (21) развертывается в инвариантные мотивы (22) — (24):

(22) ход событий:

(а) типичны и подлинны — непредвиденность переходов от плохого к хорошему, чреватость плохого хорошим и наоборот, а не гладкий, «логичный» ход событий;

(б) типична и подлинна — насыщенность жизни мощными силами, ее нешуточность; неподлинна — отключенность от источников мировой силы, игрушечность, тепличность, атрофированность, бесплодность.

(23) ценности: простые, естественные, основные, божеские, духовные — подлинны; а искусственные, надуманные, условные, имущественные — ложны;

(24) стратегия поведения с учетом и в духе законов жизни:

(а) познание: постичь истину можно интуицией, а не рассуждением;

(б) действие:

- следует поступать «глубинно», радикально, на уровне законов природы и в непосредственном соприкосновении с ними, при этом открывая и в себе глубинные ресурсы природных сил; бесполезно действовать поверхностно, паллиативно, отчужденно от сил природы как в окружающем мире, так и в самом себе;

- следует гибко сообразовываться с переменчивостью, непредсказуемостью событий, а не держаться жестких, однажды принятых, условных правил;

- часто оказываются успешными действия методами самой природы, воспроизводящие что-либо из ее репертуара;

- следует действовать спонтанно, интуитивно, полагаясь на благотворность естественного хода событий, а не держаться за наличные позиции и имущество и рассчитывать на возможность полного вычисления всех факторов.

Заострение некоторых контрастов из (24) дает существенный для стратегии поведения по-толстовски принцип:

(25) правильно, целесообразно, ведет к успеху поведение, которое с точки зрения общепринятых норм, правил, рассудка «неправильно», «неразумно»; и наоборот, неправильно, бесперспективно поведение, основанное на общепринятых нормах, рассуждении, логике.

Остановимся на некоторых более конкретных манифестациях отдельных компонентов мотивов (23)—(25).

Одна из характерных конкретизаций положительного полюса темы (23) — установка (26):

(26) истинны и ценны сам факт жизни и ее элементарные, «минимальные» проявления: здоровье, труд, отдых, насыщение, человеческое общение, любовь и т. п.

Из манифестаций темы (24)—(25), касающейся стратегии поведения, назовем две, из которых первая — (27) — развертывает ее положительный полюс, а вторая — (29) — отрицательный.

(27) спасение (в трудных ситуациях) возможно через «спуск до нуля», т. е. через полный отказ от наличных позиций, средств и т. п., обеспечивающих благополучие, безопасность и т. д., и через доверие к провидению.

Пластическим, и в какой-то мере символическим, воплощением ситуации (27) является

(28) 'низ', нижнее положение, простертость.

По линии отвергаемых, согласно (24), способов поведения подчеркивается

(29) бесплодность действия посредством слова, вербальных формул, ритуалов и т. п.

3.2. *Глубинный уровень*. За уровнем основных (общетолстовских) тем и инвариантных мотивов (см. (21) — (29)) идет уровень глубинной структуры, или архиструктуры, пяти рассказов. В нем выделяются три основных компонента — событийный, актантный и пространственный.

3.2.1. *Событийный компонент*, как важнейший, мы рассмотрим более подробно. Сначала он описывается на достаточно абстрактном уровне, общем для детских и взрослых вещей Толстого, — формулируется один из характерных толстовских «архисюжетов», связывающий ряд уже известных нам мотивов в прочную сюжетную последовательность:[10]

(30) В ситуации острой нехватки или катастрофы, грозящей жизни и ее элементарным ценностям, обнаруживается, что к спасению ведут действия, кажущиеся нецелесообразными, но основанные на интуитивном постижении событий, соприкосновении с их глубинной сутью, открытии в себе ресурсов природных сил; действия, со-

образующиеся с непредсказуемостью событий, имитирующие природу, полагающиеся на благость провидения, не останавливающиеся перед спуском до нуля. Напротив, к спасению не ведут действия, кажущиеся целесообразными, но основанные на рассудочном постижении событий, паллиативные, неглубинные, следующие жестким условным правилам и исходящие из предварительного вычисления всех возможностей. При этом открывается подлинность элементарных ценностей жизни и ложность надуманных.

Архисюжет (30), являющийся, в конечном счете, результатом развертывания центральной темы (21), и выступает в дальнейшем как *инвариантный*, «общетолстовский», компонент тематической структуры ПР. К нему присоединяется *локальный* компонент, специфический именно для детских рассказов Толстого, — (31).

(31) (а) упрощенность психологической и социальной картины мира, оптимизм («общедетский» элемент);

(б) дидактико-познавательная (а не, скажем, развлекательная) установка, сообщение практических сведений об окружающем мире, непосредственно окружающем ребенка («толстовско-детский» элемент).

Совмещение инвариантной темы пяти рассказов (30) с их локальной темой (31), выражается, в основном, в создании «детской редакции» архисюжета (30), т. е. в опущении из него ряда «недетских» элементов, а также в принятии соответствующих конструктивных решений (в частности, — о вынесении эпизода 'наслаждения простыми ценностями' в «хэппи-энд»). В результате получается *событийный архисюжет ПР* — (32). Он состоит из пяти *блоков*, так сказать, пяти актов драмы, условные названия которых мы ввели в формулу (32). (В скобках после абстрактной характеристики каждого из блоков приводится краткое изложение соответствующих фрагментов каждого из пяти рассказов, в принятом порядке: К — ДГ — А — ДТ — П.)

(32) С героем «детского плана» (котенком; девочкой; двумя мальчиками; одним из двух товарищей; мальчиком) происходит следующее:

I. *Мирная Жизнь*: Герой беззаботно предается элементарным радостям жизни в контакте с природой или иными познавательно интересными и практически окружающими ребенка явлениями (прогулка в поле; сбор грибов; купанье в море; игры на палубе).

II. *Катастрофа*: Затем он попадает в беду, связанную с кругом подобных же явлений (собаки, нападающие на котенка; поезд, наезжающий на девочку; встреча с медведем в лесу; игра с ручным животным — обезьяной, завлекающей ребенка на опасную высоту).

III. *Неадекватная Деятельность*: Предпринимаются неудачные попытки справиться с бедой путем действий, неправильных в смысле (30), преимущественно слов (крики «Назад!», обращенные к собакам; советы старшей сестры девочке, оказавшейся на рельсах; указания, делаемые пловцам с корабля, а затем спуск лодки).

IV. *Спасительная Акция*: Неудача вынуждает обратиться к действиям, правильным в смысле (30), — интуитивным, «глубинным» и т. п., которые приводят к спасению (мальчик закрывает котенка своим телом от собак; девочка ложится под поезд; артиллерист стреляет из пушки в акулу, рискуя попасть в мальчика; человек, оказав-

шись под медведем, притворяется мертвым; отец, угрожая застрелить сына, заставляет его прыгнуть с мачты в воду).

V. *Возвращенный Покой*: Герои, избавившись от беды, вновь обладают простыми радостями жизни и заново оценивают их (мальчик дома заботится о котенке; грибы собраны и сестры снова вместе; мальчики опять на корабле; два товарища вместе, в безопасности, располагают новым знанием о жизни; мальчик жив и снова на корабле).

На дальнейшей выразительной разработке блоков событийного архисюжета (32) мы здесь остановиться не сможем (см. об этом Жолковский и Щеглов 1982 и 1987: главы 7 — 8).

3.2.2. *Актантный компонент* архиструктуры ПР имеет дело с выработкой системы архиперсонажей, которым раздаются функции событийного архисюжета. Мы ограничимся перечислением шести архиперсонажей, фигурирующих в ПР.

Жертва — субъект Мирной Жизни и Возвращенного Покоя, объект Катастрофы, адресат Неадекватной Деятельности и Спасительной Акции; иногда субъект пассивной Спасительной Акции.

Спаситель — субъект активной Спасительной Акции.

Жертва-спаситель — объединение всех свойств жертвы (кроме свойства 'субъект пассивной Спасительной Акции') и спасителя.

Носитель опасности — субъект Катастрофы.

Зритель — лицо, находящееся в безопасной зоне и наблюдающее оттуда Катастрофу.

Зритель-помощник — зритель, одновременно являющийся субъектом Неадекватной Деятельности.

3.2.3. *Пространственный компонент* архиструктуры ПР представляет собой своего рода проекцию архисюжета (32) в план спациальных противопоставлений. Важнейшая его сторона — деление места действия на *опасную* и *безопасную зоны*, которое отсутствует на этапе Мирной Жизни, возникает на время Катастрофы, Неадекватной Деятельности и Спасительной Акции и снимается при переходе к Возвращенному Покою.

На участке трех центральных блоков имеется следующая расстановка архиперсонажей:

(33) жертва (или жертва-спаситель) находится рядом с носителем опасности и в отрыве от остальных персонажей, но на виду у них; зритель наблюдает из безопасной зоны; зритель-помощник пытается действовать, не переходя в опасную зону; спаситель прорывается к жертве (или жертва-спаситель сама действует в опасной зоне; или жертва пассивно спасается в опасной зоне).

Противопоставление двух зон и их смежность используются для создания ряда согласований и контрастов, функция которых — подчеркнуть чреватость хорошего плохим (см. (22а)), кажущуюся легкость управления Катастрофой из безопасной зоны, отсутствие пути назад из опасной зоны и реальную трудность совершаемого спасителем проникновения из безопасной зоны в опасную.

3.3. *Поверхностный уровень*. Нас будет интересовать в основном его событийный компонент. Он складывается из 11 комплексов ПВ, или *технических решений* (ТР), имеющих целью дальнейшую тематико-выразительную разработку полученной глубинной структуры путем взаимных согласований блоков архисюжета, заострения контрастов между ними, организации вн-пов на их стыках и т. п. ТР располагаются более или менее последовательно (иногда два или три ТР могут накладываться друг на друга, как впрочем, и сами блоки архисюжета (32)). Перечислим технические решения и их основные функции:

1. *Умиротворение* — отказный переход к Мирной Жизни из какого-то менее спокойного состояния (= отказное движение к последующей Катастрофе).

2. *Втягивание в Опасность* — предвестие Катастрофы, согласование Мирной Жизни и назревающей Катастрофы.

3. *Усиление Опасности* — нарастание Катастрофы.

4. *Запоздалая Реакция* (обычно жертвы) *на Опасность* — совмещение Мирной Жизни (а иногда и ее нарастания) с нарастанием Катастрофы, увеличивающее контраст между ними (а иногда создающее и внезапный поворот от первой ко второй).

5. *Серия Попыток* — простое повторение или нарастание Неадекватной Деятельности.

6. *Ухудшение через Помощь* — внезапный поворот от Неадекватной Деятельности (с целью помочь жертве) к дальнейшему нарастанию Катастрофы.

7. *Уклонение* (от правильных действий) — увеличение Неадекватной Деятельности, заострение (т. е. увеличение) контраста между ней и Спасительной Акцией, отказ к последней.

8. *Беспрецедентный Поступок* (спасителя или жертвы) — увеличение Спасительной Акции, увеличение контраста со всеми остальными эпизодами (прежде всего — с Неадекватной Деятельностью).

9. *Предельное Ухудшение при Спасении* — внезапный поворот от Спасительной Акции к максимальному нарастанию Катастрофы, с использованием мотивов 'спуск до нуля' и 'низ, нижнее положение, простертость', увеличиваемых здесь до полного 'мертвоподобия' жертвы, а иногда и спасителя; затем — вн-пов к благополучному исходу Спасительной Акции.

10. *Затемнение* — совмещение постепенного нарастания Спасительной Акции с преподнесением ее результата (= с внезапным поворотом к благополучному исходу).

11. *Успокоение* — согласование и совмещение Спасительной Акции с Возвращенным Покоем (= согласование с начальным Умиротворением, обеспечивающее замыкание, т. е. повторение, рамки).

Из других аспектов поверхностной выразительной структуры ПР упомянем следующие два, играющие роль в определении конкретного облика Затемнения.

12. Несколько раз по ходу изложения сюжета и в особенности в кульминационный момент поворота к спасению применяется выразительная конструкция «Один — много». С ее помощью роль чего-то или кого-то одного (здесь — спасителя или жертвы) подчеркивается (УВЕЛ) тем, что либо он оказывается в центре внимания многих, либо берет на себя выполнение функций, до тех пор выполнявшихся многими персонажами.

13. В плане способов повествования в ПР применяется изложение без временных перестановок с единой точки зрения зрителя, находящегося в безопасной зоне. Рассказчик либо (а) просто совпадает с этим персонажем («я» или «мы»), либо (б) видит то же, что тот, плюс обладает некоторыми элементами всезнания. Одна из причин, почему не используется рассказ от лица жертвы, состоит, по-видимому, в том, что именно из безопасной зоны открывается вид на опасную; из гущи же опасности (например, из-под носителя опасности) не много увидишь, да и неестественно переносить оттуда свое внимание на безопасную зону.

4. Затемнение в детских рассказах Толстого

4.1. *Объект описания*

4.1.1. *Примеры.* Затемнение применено в трех из пяти детских рассказов (ДГ, А, П), составлявших основной объект нашего рассмотрения (п. 3), а также в одном из трех других, привлекавшихся при описании поверхностной структуры (КМР).

В рассказе «Девочка и грибы» Затемнение наступает, когда девочка ползает по путям, собирая грибы и не обращая внимания на приближение поезда:

(34) «Она [машина, т. е. паровоз] свистала изо всех сил и наехала на девочку <...> Когда поезд прошел, все увидали, что девочка лежит между рельсами головой вниз и не шевелится <...> Потом, когда поезд уже отъехал далеко, девочка подняла голову...»

В «Акуле» Затемнение следует за выстрелом, представляющим собой Беспрецедентный Поступок и Предельное Ухудшение при Спасении; завесой, как и в ряде известных нам случаев (см. (9), (14), (17), (19)), служит дым от выстрела:

(35) «Раздался выстрел, и мы увидали, что артиллерист упал подле пушки и закрыл лицо руками. Что сделалось с акулой и мальчиками, мы не видали, потому что на минуту дым застлал нам глаза. Но когда дым разошелся над водою, со всех сторон послышался сначала тихий ропот, потом ропот этот стал сильнее и, наконец, со всех сторон раздался громкий, радостный крик. Старый артиллерист открыл глаза, поднялся и посмотрел на море. По волнам колыхалось желтое брюхо мертвой акулы.»

В «Прыжке» Затемнение также отделяет самый напряженный момент кульминации (прыжок мальчика с мачты в воду, совершаемый буквально под дулом ружья по команде отца — Беспрецедентный Поступок, ведущий

к Предельному Ухудшению: к опасности разбиться добавляется опасность утонуть) от демонстрации спасительного исхода.

(36) «Не успели волны закрыть его [тело мальчика], как уже двадцать молодцов матросов спрыгнули с корабля в море. Секунд через сорок — они долги показались всем — вынырнуло тело мальчика. Его схватили и вытащили на корабль. Через несколько минут у него изо рта и из носа полилась вода, и он стал дышать.»

В КМР (рассказе мальчика о том, как он, собирая в лесу грибы, попал в грозу; от удара по голове веткой, отщепленной молнией, потерял сознание; очнулся, когда гроза прошла; пришел домой с грибами; заснул на печи; проснулся, чтобы увидеть, что его грибы уже приготовили и вот-вот съедят). Затемнение применено в кульминации обоих основных эпизодов — первого, драматического и второго, шуточного.

(37) (а) «... что-то ударило меня в голову. Я упал и лежал до тех пор, пока перестал дождь. Когда я очнулся, по всему лесу капало с деревьев, пели птицы и играло солнышко.<...>

(б) Дома никого не было; я достал в столе хлеба и влез на печку. Когда я проснулся, я увидал с печки, что мои грибы изжарили, поставили на стол и уже хотят есть. Я закричал: — Что же вы без меня едите? Они говорят: — Что ж ты спишь? Иди скорей, ешь».

4.1.2. *Общехудожественные свойства Затемнения в ПР.* Если подойти к этим ситуациям как к примерам Затемнения вообще, т. е. с меркой признаков, введенных в п. 2.2, то они обнаружат значительное единство. Отвлекаясь от некоторых частностей, а также от шуточного эпизода (37б), можно сказать, что наши четыре рассказа дают следующую картину:

Признаки / Рассказы	I отрезок				II отрезок			III отрезок	
	1	2			1	2	3	1	2
		а	б	в					
Девочка и грибы	Б	А	А	Б	Б	А (В (в))	Б	А	Б
Акула	Б	А	А	Б	Б	А (В (в))	Б	А	Б
Прыжок	Б	А	А	Б	Б	А (В (в))	Б	А	Б
Как мальчик рассказывал	Б	А	А	Б	А	А (В (в))	Б	А	А

Иначе говоря, в этих рассказах:

— завесе предшествует длительный процесс (I.1.Б) нарастания (I.2.А(а, б)), готовящий неожиданный результат (I.2.Б(в));

— сама завеса неодносоставна, продлена (II.1.Б; исключение — КМР); будучи непроницаемой, но и не отвлекая внимания на себя самое, она играет роль преподнесения результата (II.2.А; о том, что она служит также отказом к нему — II.2.В (в) — речь пойдет ниже, см. 4.3); строится она из материала основного действия (II.3.Б);

— результат является «одноударным» (III.1.А); результат дополнительно подчеркивается (III. 2. Б: 'все смотрят на одного [на спасенную жертву]',

исключение — КМР; рамка [для девочки, спасшейся под поездом] — рельсы в ДГ; 'аффект по внешне недостаточному или неявному поводу' — бегство и слезы капитана, узнавшего о спасении сына, — в П.

Нас, однако, будут интересовать не общехудожественные свойства Затемнения в (34)—(37), а его особенности, связанные с контекстом детских рассказов Толстого. Мы рассмотрим сначала место Затемнения в инвариантной выразительной структуре, а затем связь Затемнения с некоторыми конкретными тематическими инвариантами этой структуры и соответствующие его особенности.

4.2. *Место Затемнения в структуре ПР*

4.2.1. Как видно из краткого очерка инвариантной структуры ПР (п. 3), Затемнение занимает в ней периферийное положение, будучи всего лишь одним из технических решений (т. е. компонентов поверхностной структуры), а именно ТР № 10. В то же время это положение — ключевое в общей композиции. Затемнением закрывается и подчеркивается самый напряженный участок действия — стык трех блоков: Катастрофы, Спасительной Акции и наступающего вслед за ней Возвращенного Покоя. Действительно, оно выступает в самом пике Усиления Опасности (блок Катастрофа; ТР № 3), заостренного Предельным Ухудшением вследствие Беспрецедентного Поступка (блок Спасительная Акция; ТР №№ 9, 8), а после снятия завесы глазам персонажей и читателя (конструкция «Все смотрят на одного») открывается картина счастливого исхода. Именно за завесой — если в рассказе применено Затемнение — происходит основной для рассказа внезапный поворот от опасности к счастливому исходу.

4.2.2. В каком-то смысле симметрично Затемнению в общей композиционной структуре ПР располагается техническое решение, функционально с ним сходное, — Запоздалая Реакция на Опасность (ТР № 4). Линейно оно расположено в точке наложения блоков Мирная Жизнь и Катастрофа, т. е. в точке первого внезапного поворота к ухудшению в судьбе героев. Конструктивно оно состоит в непонимании жертвой непосредственно надвинувшейся на нее опасности, осознание которой происходит затем в виде скачка от эйфории Мирной Жизни к ужасу Катастрофы. Рассказчик, читатель (и часть персонажей) воспринимают, однако (в отличие от Затемнения), приближение опасности непрерывно, так что совмещение эффектов постепенности и внезапности достигнуто и здесь, но иным способом — путем распределения между носителями разных точек зрения (см. п. 1.1).

4.2.3. Последние замечания ставят естественный вопрос о месте Затемнения в организации точек зрения в ПР. Как было сказано (см. 3. 3. 13), повествование ведется с единой точки зрения — от рассказчика и/или персонажей, находящихся на периферии событий (vision avec + элементы всезнания). Если при Запоздалой Реакции используется как раз

превосходство зрителей над жертвой, то Затемнение требует предельного сужения перспективы до полного совпадения с полем зрения персонажа, от которого заслонен эпицентр событий.

4.2.4. Тем самым Затемнение оказывается существенно выделенным и в плане пространственной структуры ПР. Как было сказано, глубинное спациальное решение рассказов состоит в разделении пространства на центр (гущу событий — опасную зону) и периферию (безопасную зону), расположенные так близко друг от друга, что возможны переходы из одной зоны в другую и центр все время виден с периферии. Так вот, Затемнение — тот единственный отрезок повествования, когда эта видимость нарушается. Таким образом, по признаку 'видимости' оно находится в четком контрасте с предшествующими и последующими частями рассказов, образуя своего рода композиционно-спациальный курсив[11]. Локальным контрастом (и отказом) к этой временной 'невидимости' в период Затемнения служит, кроме того, конструкция «Все смотрят на одного», применяемая для максимального подчеркивания кульминации. Эта разновидность более общей выразительной конструкции «Один — много», многократно используемой в ПР (см. 3. 3. 12), представлена: в ДГ вниманием старшей сестры, пассажиров и кондуктора к судьбе маленькой девочки; в А и П интересом всего экипажа к судьбе соответственно мальчиков, подвергшихся нападению акулы, и сына капитана, прыгнувшего с мачты в воду.

4.2.5. Факторами, перечисленными в пп. 4.2. 1-4, а также более общими чертами структуры ПР и определяются свойства Затемнения (зафиксированные в табл. 1) в детских рассказах Толстого.

Так, построение I отрезка как одновременно нарастания и отказа к результату связано с тем, что за завесой происходит центральный новеллистический ви-пов рассказа. Построение завесы из материала основного действия и неотвлечение внимания на завесу естественны ввиду установки на простоту и единство повествования. Продление начального отрезка, продление завесы путем пристройки к ней второго звена, а также дополнительное подчеркивание результата объясняются задачей максимально эффектного решения всей конструкции с помощью имеющихся скромных средств.

4.3. *Связь Затемнения с тематическими инвариантами ПР.* Здесь мы рассмотрим три более конкретных и тематически определенных свойства Затемнения, отличающие эту конструкцию в том виде, в каком она применяется в ПР.

4.3.1. Мы уже знаем, что завеса в ПР строится из материала, введенного на I отрезке Затемнения, а также что этот отрезок служит отказом к конечному результату (III отрезку). С другой стороны, инвариантная

структура ПР предполагает, как мы помним, проникновение в гущу опасности, т. е. максимальный контакт с нею. совмещением всех этих требований является характерное для сюжетов (34)—(37) решение (38):

(38) в качестве материала завесы используются элементы самой Катастрофы.

В чистом виде такое решение представлено в ДГ (поезд, накрывающий девочку). В П завеса (вода, под которой скрывается мальчик) получена совмещением Катастрофы как таковой с последствиями Спасительной Акции (Беспрецедентного Поступка — прыжка с мачты в воду), приводящими к Предельному Ухудшению. (Напомним, что последнее есть совм Катастрофы и Спасительной Акции — ТР № 9.) Аналогичное совм создает материал для завесы и в А (в виде дыма от выстрела). Первое Затемнение в КМР — (37а) — использует в качестве завесы реакцию героя на Катастрофу (потеря сознания от удара), и лишь в шуточном втором Затемнении в (37б) завеса (сон) никак не связана с Катастрофой[12].

4.3.2. Следующее свойство, еще более конкретно определяющее форму завесы, связано с одним достаточно глубинным инвариантным мотивом Толстого. Как мы помним, для ПМ Толстого характерен элемент 'быть под чем-то' (мотив 'низа, простертости перед опасностью', см. (28), (30)). Между тем, при Затемнении происходящее часто бывает скрыто «за» чем-то непрозрачным. Очевидная близость между 'быть за' и 'быть под' подсказывает возможность согласования Затемнения с этим типично толстовским тематическим элементом. Поскольку к тому же завеса часто строится из материала опасности — см. (38), — то напрашивается следующий конструктивный тип завесы:

(39) происходящее с жертвой скрывается *под* источником опасности.

Этот тип представлен в ДГ (девочка под поездом) и П (мальчик под водой) и, в известной мере, в КМР (мальчик без сознания на земле после того, как на него упал сук, отщепленный молнией). Иное решение имеет место в А, где завеса (дым) связана с опасностью, но нет положения 'под'.

4.3.3. Выше было сказано, что в ПР, как правило, применяется двухфазное Затемнение, при котором после снятия некой основной завесы (обычно физической) сохраняется неопределенность результата (неодносоставность завесы, II. 1. Б). Мотивировка этой неопределенности может создаваться совмещением с уже упоминавшимся характерным мотивом — Предельное Ухудшение при Спасении (ТР № 9), наиболее острой формой которого (имеющей, помимо прочего, архетипические коннотации в рамках общелитературной метафоры «перерождения») является 'мертвоподобие'. В таком случае

(40) роль пристраиваемой к завесе второй фазы Затемнения выполняет мертвоподобная простертость жертвы, неизвестно — спасенной или погибшей.

Подобное решение применено в ДГ (девочка лежит неподвижно и после прохода поезда) и в П (из воды вытаскивают «тело» [sic] мальчика, которое долго не подает признаков жизни).

В А продление неопределенности достигнуто иными средствами — переходом повествователя на точку зрения артиллериста, упавшего на палубу и закрывшего глаза. Впрочем, определенное сходство с (40) можно усмотреть и здесь — и именно в позе артиллериста. Отличие состоит в том, что артиллерист — не жертва, 'мертвоподобие' которой непосредственно выражает неизвестность того, жива ли она, а спаситель. Но так как спаситель связан (как везде в ПР) с жертвой тесными узами (чаще всего родства; здесь артиллерист — отец одного из мальчиков), то его падение — лишь другое средство найти выражение мотиву 'мертвоподобие'; поскольку же здесь это 'мертвоподобие' мотивирует дальнейшую оттяжку в лицезрении результата, постольку А стоит в общем ряду с ДГ и П.

В КМР в обоих случаях нет продления, хотя есть 'мертвоподобие' (потеря сознания; сон): оно образует основную и единственную (односоставную) завесу. Впрочем, в (37а) можно отметить продление Затемнения путем пристройки дополнительных звеньев неопределенности, но не к концу, а началу основной завесы: прежде чем потерять сознание, мальчик сначала садится под дерево, а затем зажмуривается.

4.3.4. В пп. 4.3.1—3 речь шла о том, как на структуру Затемнения влияют конкретные инвариантные мотивы Толстого:

(41) установки на соприкосновение с опасностью и на простертость под ней, вплоть до мертвоподобия.

Три стадии совмещения свойств Затемнения с (41) отражены в формулах (38) — (40). Результатом этого совм и является тесное сплетение Затемнения с Катастрофой, составляющее характерную тематико-выразительную особенность детских рассказов Толстого. Говоря в терминах признаков, введенных в п. 2.2, оно превращает завесу в отказ к благополучному исходу (II.2.В(в), см. табл. 1). Как мы помним, такое значение признака II.2.В не встретилось ни в одном из примеров (4)—(20) и в этом смысле может считаться специфичным для детских рассказов Толстого.

А. К. Жолковский, Ю. К. Щеглов (1977)

7
СЮЖЕТНОЕ ИСКУССТВО ПУШКИНА В ПРОЗЕ

Одним из фундаментальных аспектов повествовательной прозы является ее сюжетное измерение. Сюжет — та сфера литературной техники, которая связана преимущественно с действиями и событиями, а если воспользоваться более точной и теоретически абстрактной формулировкой Б. В. Томашевского, то «с переходами от одной ситуации к другой». Повествования широко различаются по признаку, который можно было бы назвать «плотностью» сюжетной организации; степень выраженности этого признака неодинакова в разных жанрах и варьируется от нулевой (типичной для аморфных жанров, как очерк, зарисовка, дневник и т. п.) до значительной (достигаемой, например, в некоторых остросюжетных новеллах). Под «плотностью» мы подразумеваем активное творческое применение автором разнообразной техники выразительности при построении действия и мизансцены. Сюда относятся такие «умения», как: связывание и согласовывание событий; расщепление действия на ряд линий и их координация; постепенное развитие, подготовка и интенсификация нужных состояний; обеспечение внезапности и поразительности в моменты критических переходов и «смен декораций»; экономия средств, компактность; эффектное выделение важных моментов; наконец, камуфлирование всей этой техники, придание ей естественного вида. Заметим, что степень *плотности* литературного сюжета и *драматизм* образующих его событий — две в принципе различные характеристики, хотя они и тяготеют к сближению в том смысле, что плотные сюжетные структуры чаще всего оказываются и драматичными (но, по-видимому, не наоборот: например, многие романы А. Дюма-отца, изобилующие увлекательными авантюрными событиями, являются сюжетно довольно рыхлыми, т. е. неплотными в указанном смысле).

Среди параметров плотной сюжетной ткани особенно важными представляются два:

(1) Степень парадоксальности и неожиданности, с которой фабульные ситуации переходят одна в другую; степень взаимной контрастности и дистанцированности элементов и положений, входящих в одну и ту же предметно-событийную систему. Примером классической разработки контрастов может служить сцена суда в «Венецианском купце», где ловушка для героя обращается в ловушку для его преследователя, причем на обоих

этапах умело демонстрируется прочность, необратимость создавшегося положения.

(2) Степень связности, согласованности различных событий, движений, действий, положений. Для произведений с плотным сюжетом типично стремление увязывать факты различного значения и ранга в единый событийный агрегат, оставляя по возможности меньше «свободных концов», не участвующих в механизме перехода от одной ситуации к другой. Различные, потенциально взаимонезависимые события в таких произведениях так или иначе каузируют, поддерживают, мотивируют, продвигают, облегчают друг друга. Часто они вступают и в более тесную связь, склеиваясь в единое нераздельное событие. Результатом этих сцеплений и согласований может быть, среди других возможных эффектов, значительная экономия, органичность и конденсированность художественного построения.

В качестве примера напомним хотя бы «Смерть Ивана Ильича». Герой Толстого, как известно, получает травму, из которой затем развивается смертельная болезнь, заставляющая его пересмотреть свою жизнь и отвергнуть ложные ценности. Для сравнительно плотной сюжетики Толстого характерно, что травму эту Иван Ильич получает во время работы по благоустройству своей новой квартиры, воплощающей эти ложные ценности. Будучи вершиной в карьере героя (получение желанной должности), вселение в новую квартиру представляет собой максимальный контраст к финальному положению дел[1]. В то же время прежняя жизнь и обнаруживающая ее тщету болезнь не просто даны как два последовательных этапа в эволюции героя (чего можно было бы ожидать, скажем, от Тургенева, возьмись он за разработку той же фабулы; у него герой вполне мог бы ушибиться где-то на улице или просто заболеть без видимой причины), но связаны каузальностью, хотя бы и достаточно поверхностной. Отметим, что, помимо архитектонического единства, результатом этого сцепления оказывается и некоторое символическое созвучие с основной философией повести, пусть достаточно скромное и очевидное ('ненадежность материальных и престижных устремлений').

Значение сюжетного аспекта литературного произведения нельзя недооценивать. Он призван удовлетворять глубинную потребность читателя в потрясении и чуде и потому обладает мощными катартическими потенциями. Сюжетные механизмы не менее способны усиливать эмоции и придавать ударную форму проводимой через них теме или идее, чем механизмы стиховые. При достаточно обобщенном подходе между сюжетом и стихом не могут не обнаружиться значительные параллели, вытекающие из их функционального сходства. Главной функцией, общей для стиха и сюжета, является выделение и акцентировка — в первом случае слов, во втором — событий. Помимо этого, как мы уже видели, слаженность событийных ходов может сама по себе нести смысловые коннотации: например, она может в определенных условиях вызывать представление о судьбе, о некоем высшем разуме и промысле, управляющем людскими делами, о закономерном и телеологичном устройстве мира и т. п.

Нетрудно понять, что мастера слова различаются по степени своего интереса к этой стороне повествовательной структуры и по уровню своего владения соответствующей техникой. У авторов с плотной сюжетной тканью, как, например, Пушкин, Толстой или Чехов, указанные выше черты организации проявляются не только и даже не столько в масштабе произведения в целом, но и на малых его отрезках, в микроструктуре. При этом даже скромные решения, направленные на повышение связности, заострение контрастов, выделение и т. п. в рамках малого эпизода или узла, нередко отличаются оригинальностью и техническим изяществом, оказываются «минишедеврами» сюжетности. Для таких авторов, далее, характерно частое обращение к арсеналу испытанных выразительных конструкций, литературных мотивов и архетипов. Это довольно естественно, поскольку эти готовые единицы, с одной стороны, представляют собой сгустки и резервуары сюжетных эффектов, а с другой — предъявляют высокие требования к мастерству писателя, когда встает задача реализации их возможностей и одновременно сокрытия их условной, литературной природы. Для плотно организованной сюжетики характерно также использование в качестве двигателей действия и компонентов выразительной мизансцены всякого рода физических объектов и культурных реалий, разнообразно обыгрывающее их тематико-символические и операционные возможности. Напротив, авторы с более рыхлой и слабой сюжетностью часто ограничиваются организацией лишь общих контуров событийной структуры и при этом не выходят за пределы наиболее простых и общепринятых приемов; реже прибегают к репертуару готовых конструкций и мотивов, как бы не полагаясь на свое умение довести их до отточенного и одновременно жизнеподобного вида; и, наконец, реже пользуются вещами и реалиями в событийно-ситуативных построениях, охотнее применяя их в качестве элементов описаний и характеристик.

Одним из признаков высокоразвитой, плотной сюжетности следует считать умение строить полноценные художественные произведения на сюжете par excellence, создавая тексты, где событийная структура либо составляет «все» (например, детские рассказы Л. Н. Толстого, все действие которых, по словам Эйхенбаума, «построено на элементарной борьбе за жизнь»[2]), либо играет роль доминанты, т. е. того измерения, которое подчиняет себе другие аспекты художественного мира и служит формой их реализации (например, проза Пушкина, где, по словам А. З. Лежнева, «диалектика действия раскрывает характер» и «среда не описывается, а изображается в действии»[3]). Виртуозное владение сюжетной техникой, творческое использование ее потенций позволяет таким писателям, в случае надобности, возложить на эту технику выражение многих тонкостей философского и психологического плана[4].

Исследование сюжетной макро- и микроструктуры — весьма благодарная задача, при условии, что мы располагаем специальным техническим языком, позволяющим точно локализовать и описывать художественные достижения авторов в этой сфере. Для тех иллюстраций сюжетного мастерства Пушкина, которые мы собираемся привести, достаточно иметь

представление о конструкции внезапный поворот (вн-пов), сводимой к элементарным приемам выразительности контраст (с зависимым от него отказным движением) и совмещение. Внезапный поворот состоит в том, что действие, развивающееся вначале в одном направлении, — скажем, в сторону некоторого исхода А, — подходит более или менее близко к этой ожидаемой развязке, после чего неожиданно меняет свое направление и приходит к противоположному результату (Анти-А). Непременным свойством данной конструкции (отличающим его от простого отказного движения) является амбивалентность первоначального развития событий, иначе говоря, совмещение в нем противоречивых факторов. Это первоначальное развитие должно либо заключать в себе некий скрытый механизм, который в нужный момент срабатывает и приводит к неожиданному повороту («каузальная», или событийная разновидность конструкции), либо быть направленным к исходу А лишь по видимости, на самом же деле иметь противоположное направление, до времени скрытое от наблюдателя; в этом случае момент обнаружения ошибки и оказывается поворотным моментом («ментальная» разновидность). Поразительность повышается в том случае, когда первоначальное движение достигает точки А, проходит ее или закрепляется в ней и кажется необратимым, а затем — в силу тех или иных обстоятельств, каждый раз особо изобретаемых автором, находимых им среди свойств объектов, вовлеченных в действие, — все же устремляется в противоположную сторону и приходит к результату Анти-А. Эту доведенную до крайности форму внезапного поворота можно назвать «Мнимой окончательностью», или «Обращением необратимого», с двумя разновидностями: «Утрата достигнутого» и «Обретение утраченного»[5].

Этого минимального аппарата будет достаточно для того, чтобы оценить сюжетную изобретательность двух эпизодов из прозы Пушкина. Для мира Пушкина характерны ситуации высокого драматизма: герои его ведут себя решительно и динамично, реализуют себя до предела, достигают вершин и оказываются на краю пропастей. В то же время, как не раз отмечала критика, пушкинские персонажи — обыкновенные люди со свойственными человеку противоречиями и слабостями, а не исключительные романтические натуры[6]. Это соединение естественности характеров с остротой положений, с резкими виражами судьбы осуществляется не в последнюю очередь с помощью высокоразвитой и плотной сюжетной техники.

1. «Капитанская дочка», глава 7: «Батюшка наш тебя милует»

Весьма богата драматическими эффектами сцена расправы Пугачева над офицерами Белогорской крепости, во время которой и герой-рассказчик, Петр Гринев, ранее встречавший Пугачева в качестве «вожатого», едва избегает казни.

> Пугачев сидел в креслах на крыльце комендантского дома. На нем был красный казацкий кафтан, обшитый галунами. Высокая соболья шапка с золотыми кистями

была надвинута на его сверкающие глаза. Лицо его показалось мне знакомо. Казацкие старшины окружали его <...> „Который комендант?“ — спросил самозванец. Наш урядник выступил из толпы и указал на Ивана Кузьмича. Пугачев грозно взглянул на старика и сказал ему: „Как ты смел противиться мне, своему государю?“ Комендант, изнемогая от раны, собрал последние силы и отвечал твердым голосом: „Ты мне не государь, ты вор и самозванец, слышь ты!“ Пугачев мрачно нахмурился и взмахнул белым платком <...> и через минуту увидел я бедного Ивана Кузьмича, вздернутого на воздух. Тогда привели к Пугачеву Ивана Игнатьича. „Присягай, — сказал ему Пугачев, — государю Петру Феодоровичу!“ — „Ты нам не государь, — ответил Иван Игнатьич, повторяя слова своего капитана. — Ты, дядюшка, вор и самозванец!“ Пугачев махнул опять платком, и добрый поручик повис возле своего старого начальника.

Очередь была за мною. Я глядел смело на Пугачева, готовясь повторить ответ великодушных моих товарищей. Тогда, к неописанному моему изумлению, увидел я среди мятежных старшин Швабрина, обстриженного в кружок и в казацком кафтане. Он подошел к Пугачеву и сказал ему на ухо несколько слов. „Вешать его!“ — сказал Пугачев, не взглянув уже на меня. Мне накинули на шею петлю. Я стал читать про себя молитву <...> Меня притащили под виселицу. „Не бось, не бось“, — повторяли мне губители, может быть и вправду желая меня ободрить. Вдруг услышал я крик: „Постойте, окаянные! погодите!..“ Палачи остановились. Гляжу: Савельич лежит в ногах у Пугачева. „Отец родной! — говорит бедный дядька. — Что тебе в смерти барского дитяти? Отпусти его; за него тебе выкуп дадут; а для примера и страха ради вели повесить хоть меня старика!“ Пугачев дал знак, и меня тотчас развязали и оставили. „Батюшка наш тебя милует“, — говорили мне.

1.1. *Фабула седьмой главы «Капитанской дочки»* (пугачевский террор; почти-гибель и спасение Гринева; начало сближения Гринева с Пугачевым). Особенностью «Капитанской дочки» является стремительность, сжатость и концентрированность действия. Кн. В. Ф. Одоевский писал Пушкину в декабре 1836 г.: «Пугачев слишком скоро после того, как о нем в первый раз говорится, нападает на крепость, увеличение слухов не довольно растянуто — читатель не имеет времени побояться за жителей Белогорской крепости, как она уже и взята»[7]. То, что показалось недостатком Одоевскому, представляет собой особое уплотненное письмо, которое синхронизирует и совмещает в рамках одной главы или даже одной сцены целый ряд важных тематических и сюжетных элементов, типичных для романа вальтерскоттовского типа, чьи внешние параметры в значительной мере соблюдены Пушкиным в «Капитанской дочке»[8]. В романах В. Скотта («Уэверли», «Роб Рой» и др.) обыкновенный молодой человек, вступающий в жизнь и занятый своей карьерой и личными делами, оказывается свидетелем и участником исторических событий, волей судьбы переходя из лагеря в лагерь и общаясь с лицами, известными из учебников истории, — монархами, полководцами, претендентами на престол, вождями мятежников. В интересующей нас сцене «Капитанской дочки» совмещены по меньшей мере три сюжетных момента, обязательных для романов с подобной фабулой: (а) высшая точка событий как таковых — в данном случае пугачевского террора, «бессмысленного и беспощадного русского бунта», разорения крепостей и расправы с дворянами, — составляющих, по крайней мере в пушкинской версии (см. «Историю Пугачева»), основное содержание этого драматического эпизода русской истории; это един-

ственное место в повести, где указанные события представлены с такой наглядностью и полнотой, в дальнейшем они лишь упоминаются суммарно; (б) «боевое крещение» молодого героя, который на себе испытывает участь офицера и дворянина, подвергшегося пугачевскому террору, и спасается от смерти лишь в последний момент; (в) вступление молодого героя в личные отношения с историческим лицом (Пугачевым), с которым ему предстоит взаимодействовать. В более пространном и свободном эпическом повествовании, например, у самого В. Скотта или его русских последователей вроде Загоскина, подобная концентрация эффектов не нужна и встречается редко: так, в «Квентине Дорварде» аналогичная встреча героя с королем Франции, в котором он узнает своего недавнего компаньона по путешествию, происходит близко к началу романа и отделена значительным интервалом как от основных исторических событий, так и драматических моментов в сюжетной линии самого героя; в «Талисмане» сходный момент снятия масок и раскрытия инкогнито также отделен от кульминационных точек романа, будучи расположен в конце, после разрешения большинства главных линий интриги.

1.2. *«Знакомый на троне»*. Указанные выше сюжетные элементы — террор; грозящая герою гибель и его спасение; вступление героя в сферу Пугачева — оформлены с помощью известного литературного мотива, которому мы дадим условное название «Знакомый на троне». Герой знакомится в неофициальной обстановке (на прогулке, на большой дороге, в лесу, на постоялом дворе и т. п.) с неизвестным человеком и общается с ним «на равных», иногда довольно фамильярно, иногда интимно, иногда покровительственно, оказывая незнакомцу некоторую помощь, иногда принимая услуги от него. Позже герой с удивлением обнаруживает, что его знакомый занимает официальное положение, исключающее возможность фамильярного общения и требующее этикетного поведения — например, является носителем авторитета и власти, в наиболее характерном и известном случае — царственной особой.

Данный мотив встречается в двух вариантах, различающихся тем, что служит «исходным» и что «новым» в сцене узнавания, кульминационной для всех подобных сюжетов. Если условно назвать «монархом» того персонажа, которого герой наблюдает сначала в частной, а потом в официальной ипостаси (фактически речь отнюдь не всегда идет о коронованной особе; та же ситуация может разыгрываться в реальной современной обстановке, с обычными людьми), то в одном варианте кульминационная сцена состоит в том, что герой 'обнаруживает в своем знакомом монарха', а в другом — в том, что он 'обнаруживает в монархе своего знакомого'. Примеры первого типа — эпизод в «Парижских тайнах» Эжена Сю, когда Шуринер, до сих пор знавший герцога Родольфа как простолюдина, вдруг замечает, что другие почтительно называют его «монсеньор» (ч. 1, гл. 20), или сказка Л. Толстого «Петр Первый и мужик», где крестьянин помогает встречному выбраться из леса и, выйдя на людное место, замечает, что все снимают перед его спутником шапки. Второй

вариант несколько сложнее по конструкции. Примеры его мы находим в романе Вальтера Скотта «Квентин Дорвард», где заглавный герой пользуется услугами проводника, называющего себя «мэтр Пьер», а вечером того же дня, прибыв ко французскому двору, узнает мэтра Пьера в короле Людовике XI, выходящем к придворным (гл. 8), или в «Капитанской дочке» (Марья Ивановна и Екатерина II, Гринев и Пугачев).

Легко видеть, что в первом случае эффект узнавания не требует обязательной раздельности сцен знакомства и узнавания, не требует расставания двух персонажей и их повторной встречи; например, в сказке Толстого мужик с момента знакомства до момента узнавания находится рядом с царем. Напротив, во втором случае предполагаются минимум два раздельных явления «монарха» перед героем: в первый раз в виде обыкновенного человека, во второй раз — в качестве всем известного официального лица. Из этого вытекают и другие отличия второго варианта от первого, делающие его потенциально более выразительным и, как легко предвидеть, более популярным. Раздельность двух явлений знакомого позволяет придать им большую контрастность, в частности, оформить второе явление со всей помпой и торжественностью, подобающей высокопоставленному лицу, снабдить его всеми возможными знаками официального положения, противопоставленного частному статусу героя. Если «монарх» — действительно царственная особа, то он буквально восседает на троне. Усиление эффекта, свойственное второму варианту, выражается также в *ретардации самого момента узнавания*. Последний распадается на две фазы, контрастные по признаку 'официальное, публичное — частное, интимное': герой сначала разделяет с толпой массовую эмоцию почтительного любопытства, благоговения или страха перед «монархом», и лишь затем опознает в нем человека, встреченного в сугубо мирской обстановке. Подобная задержка узнания чаще всего обеспечивается тем, что «монарх» неполностью виден герою: отдален, заслонен, повернут спиной, смотрит в другую сторону, занят разговором с кем-либо, и т. п. Мотивировка подобного положения «монарха» по отношению к герою легко подыскивается в обстоятельствах придворной церемонии, когда он отделен от героя толпой, стражей, придворными, претендующими на его внимание и проч. Задержка может реализовываться и другими способами: например, тем, что герой, хотя и узнает в высокопоставленном лице знакомые черты, не может сразу сообразить, в чем дело, или не верит своим глазам. Последнее психологически мотивируется уже упомянутым выше разительным контрастом между обстоятельствами первого и второго явлений знакомого — контрастом, который, таким образом, способен по совместительству служить и ретардации узнавания.

В обоих вариантах момент узнавания может дополняться тем или иным *актом милости* (реже — немилости) «монарха» по отношению к герою. Акт милости призван наглядно выражать «царственность» данного персонажа, т. е. его поразительную способность управлять материальными ресурсами, людьми и событиями. Примеры: щедрый подарок, мгновенное изменение социального положения и всей судьбы героя, исполнение казав-

шихся неисполнимыми желаний, предоставление немыслимых в обычных условиях свобод и льгот, спасение от неотвратимой обычными способами беды. Последний случай может проявляться, помимо прочего, в том, что «монарх» останавливает расправу своих подчиненных (обычно — стихийных, неуправляемых, наводящих на всех страх) над героем. Этот мотив, сочетающий спасение с демонстрацией власти над дикими и неукротимыми силами, мы встречаем в «Кандиде» Вольтера, где болгарский царь, проезжая мимо, велит прекратить экзекуцию над заглавным героем (ситуация 'знакомства' здесь отсутствует); в «Докторе Живаго», где Стрельников-Антипов освобождает доктора, которого чуть не расстреляли его солдаты (здесь 'знакомство' есть, хотя полного взаимного узнания и не происходит); в фильме Чаплина «Диктатор», где штурмовики собираются вешать еврея-парикмахера и уже затягивают петлю на его шее, когда проезжающий в машине командир Шульц приказывает отпустить еврея (есть момент 'знакомства', а также 'ответной услуги' — см. ниже); в рассматриваемом эпизоде «Капитанской дочки» (есть 'знакомство' и 'ответная услуга'). Когда акт милости фигурирует в составе сюжета со 'знакомым на троне', он убедительно резюмирует оба контрастных признака, релевантных для этого мотива: как близость двух протагонистов (признание «монархом» личного знакомства с героем), так и дистанцию между ними (демонстрация «монархом» своего неизмеримо более высокого иерархического положения).

Узнанию и акту милости может предшествовать, в качестве контрастной (отказной) ситуации, угроза немилости — наказания, казни и т. п. — герою со стороны того же «монарха». Она может быть воображаемой или реальной. Там, где встреча героя со знакомым, сидящим на троне, начинается с подобной возможности, катартическое действие счастливой развязки оказывается более полным, поскольку расширяется диапазон власти «монарха» над судьбой подданного (милость/немилость, жизнь/смерть), усиливая «религиозное» чувство растворения маленького человека в воле полубога.

Приведем в заключение еще несколько примеров мотива «Знакомый на троне», где в роли «монарха» выступают как собственно цари, так и обыкновенные люди.

> В античном романе об Аполлонии Тирском (II в.) рыбак отдал потерпевшему кораблекрушение царю половину своего плаща, не зная, что это царь; впоследствии царь заметил во время прогулки этого рыбака и «приказал своим слугам привести старика во дворец. Рыбак, когда его привели во дворец, решил, что ему грозит смерть. Но когда он вошел в покой, где Аполлоний Тирский восседал на троне вместе с супругой, царь велел ему приблизиться и сказал старику: — Добрейший старик, я Аполлоний Тирский, которому ты некогда отдал половину своего плаща. — И дал ему десять сестерциев золота»[9].
>
> Плащ, разрубаемый пополам и отдаваемый нищему, фигурирует также в житии св. Мартина: нищий оказывается Христом, который на следующую ночь является Мартину в окружении ангелов[10].
>
> В конце «Принца и нищего» М. Твена Майлз Хендон приведен по королевскому приказу во дворец и видит юного короля на троне в окружении царедворцев, беседующего, «склонив и *отвернув голову*, с какой-то райской птицей в человеческом

облике — скорей всего, герцогом». Как и рыбак в греческом романе, Хендон вначале полагает, что ему грозит казнь. В это время «король поднял голову и Хендон смог хорошо рассмотреть его лицо. От того, что он увидел, у него перехватило дыхание <...> „Как? Повелитель Королевства Грез и Теней на троне?“» Некоторое время он не хочет верить своим глазам. Желая выяснить, действительно ли на троне сидит мальчик, с которым он претерпел много невзгод и приключений на дорогах Англии, Хендон садится перед троном на стул. Стража хочет схватить его, но король восклицает: «Не троньте его, это его право!» — и объясняет собравшимся, каким образом Хендон заслужил право сидеть в королевском присутствии (гл. 33, курсив наш).

Довольно известная ситуация, часто встречаемая в современной литературе и кино, является, по-видимому, ответвлением мотива 'Знакомый на троне'. Герой встречает женщину, с которой когда-то был знаком — возлюбленную, случайную подругу и проч. — в качестве недоступной дамы, супруги важного человека, хозяйки салона высокого класса и т. п.

Примеры — последняя глава «Евгения Онегина»; пьеса М. Булгакова «Бег» (действие 4, сон 7-й: Люська в роли подруги коммерсанта Корзухина); фильм Ф. Трюффо «La femme d'à côté» (герой встречает женщину, с которой когда-то имел роман; она замужем за солидным бизнесменом; моменту узнания предшествуют кадры, где героиня повернута к герою спиной, как это типично для «Знакомого на троне»); фильм L. J. Carlino «Class» (школьник заводит легкомысленную связь с незнакомой женщиной, встречается с ней в барах, отелях и лифтах, затем, приехав на каникулы вместе с богатым одноклассником в его дом, узнает свою любовницу в матери товарища; в первый момент дама обнимает сына и повернута к герою спиной).

1.3. *«Ответная услуга»*. Сюжет, в котором кто-то, благодарный герою за оказанную некогда услугу или помощь, приходит к нему на выручку в трудную минуту, достаточно известен и распространен и в пространном комментировании не нуждается. Он встречается в фольклоре в виде мотива 'благодарных животных', которые, будучи спасены или облагодетельствованы героем, затем вызволяют его из беды[11]. Специфическая черта ответной услуги состоит в том, что она часто предоставляется в той среде, где благодарное животное находится в своей стихии и потому располагает определенными возможностями или влиянием (например, рыба перевозит героя на спине через реку, обезьяна мобилизует членов своего племени и проч.). Иначе говоря, первоначальная услуга и ответная услуга локализуются в разных сферах действительности, из которых вторая — чужая для героя и своя для его помощника. В этом есть известный параллелизм с мотивом «Знакомый на троне», где разделение на две сферы, «неофициальную» и «официальную», также играет важную роль. Естественно, что «Знакомый на троне» и «Ответная услуга» часто совмещаются и образуют устойчивое сочетание, почти неизбежно воспринимаемое как единый стереотип, хотя в принципе они раздельны и взаимонезависимы. Техника совмещения включает совпадение ответной услуги с актом милости, который является типовой принадлежностью первого из двух названных мотивов. Именно это имеет место в данном случае.

Конкретная форма услуги в «Капитанской дочке» имеет архетипический оттенок благодаря сходству с плащом, половину которого герой отдает нищему в древних версиях этого мотива. Не следует ли видеть

в треске заячьего тулупа («Мужичок <...> кое-как умудрился и надел его, распоров по швам. Савельич чуть не завыл, услышав, как нитки затрещали») реликт разрываемого пополам плаща? Впрочем, исследование генетического аспекта литературных ситуаций не входит в наши задачи, имеющие синхронический и типологический уклон. В этом плане плащ, тулуп и его треск имеют и более современные коннотации, предвещая разбойничью ипостась вожатого: ведь грабитель традиционно раздевает жертву и по-варварски напяливает на себя чужую одежду и обувь. Ср. в конце седьмой главы упоминание о казаке, нарядившемся в душегрейку Василисы Егоровны, а также те сцены из «Белой гвардии» М. Булгакова, где грабители натягивают на себя отнятые у обывателей сапоги: «с трудом налезли ботинки, шнурок на левом с треском лопнул» и т. п. (гл. 15; ср. также в рассказе М. Зощенко «Любовь»: «[грабитель] напялил на себя Васину шубу»).

1.4. Посмотрим теперь, как развиты и связаны в единый сюжетный узел мотивы, о которых шла речь в пп. 1.1—1.3.

1.4.1. 'Почти-гибель и спасение' героя, в обстановке бунта и расправы над дворянами-офицерами, совершенно естественно выражаются в том, что его хватают и едва не казнят вместе с начальниками и товарищами по гарнизону. Конструкция вн-пов, которая почти неизбежно используется при разработке подобной ситуации, предусматривает постепенно нарастающий характер первоначального развития событий, каковым в данном случае является опасность смерти, угрожающая герою. И действительно, в сцене расправы Пугачева с офицерами Белогорской крепости мы констатируем некоторое crescendo, реализуемое с помощью 'очереди', в котором герою приходится ожидать конфронтации с грозным вождем бунтовщиков. 'Очередь', по-видимому, является готовым сюжетным мотивом, или, точнее, одним из готовых сюжетно-ситуативных устройств, с помощью которых может достигаться ступенчатое — с нарастанием suspense — приближение некоторого события или момента. Таким образом, этот «конвейер смерти» в эпизоде пугачевщины не есть что-то само собой разумеющееся, а представляет собой определенный художественный выбор. Остается посмотреть, каким образом этот выбранный Пушкиным объект далее детализируется и реализует свои выразительные возможности.

Нарастание осуществляется в виде классических «трех ударов»; и хотя капитан Миронов и его помощник Иван Игнатьич кончают свою жизнь одинаково, в подходе к ним Пугачева наблюдается некоторая дифференциация: от первого он грозно требует ответа, второму же велит присягать себе на верность, т. е. предлагает жизнь; подобное варьирование, естественно, должно повышать читательский интерес к тому, что может быть сказано или предложено третьему пленнику, Гриневу. Сам Гринев склонен подчеркивать в происходящем повторяемость и готовится к фатальному исходу: «Я глядел смело на Пугачева, готовясь повторить ответ

великодушных моих товарищей». Дело, однако, принимает еще худший оборот, чем думал Гринев: Пугачев велит его повесить, не взглянув на него и не оставив ему хотя бы формального шанса на жизнь, как это имело место с Иваном Игнатьичем. Налицо довольно известная последовательность: 'плохое положение дел (обращение Пугачева с капитаном) — некоторое улучшение (обращение с Иваном Игнатьичем) — резкое ухудшение (обращение с Гриневым)', в которой второе звено представляет собой отказное движение по отношению к третьему[12]. Столь крутая перемена в обращении с пленными имеет двойную психологическую мотивировку: она вызвана, во-первых, раздражением Пугачева по поводу двух предыдущих ответов, и во-вторых, наговорами врага героя, изменника Швабрина.

В соответствии с принципами вн-пов, отказ Пугачева взглянуть на Гринева и выслушать его, будучи очевидным ухудшением, в то же время несет в себе и элемент спасения. Установившаяся инерция обращения с офицерами нарушается в неблагоприятном для героя смысле (его вешают без разговоров) и в благоприятном (его не вешают). Гринев лишен возможности разъярить Пугачева дерзкими речами: тем самым нейтрализуется момент, сыгравший роковую роль для двух его товарищей.

1.4.2. Как уже было сказано, комбинированный мотив «Знакомый на троне»/«Ответная услуга» в рассматриваемом эпизоде совмещен с драматическим развитием в линии главного героя — его 'почти-гибелью и неожиданным спасением' в ходе расправы Пугачева с офицерами крепости. Оригинальное, хотя и малозаметное с виду сюжетное решение состоит в том, что предельное ухудшение в рамках 'почти-гибели' оказывается совмещенным с задержкой узнания, типичной для мотива «Знакомый на троне». Пугачев отвернут от Гринева и жестом руки посылает его на смерть; ретардация, обычно лишь оттеняющая момент узнания, принимает на себя каузальную роль в движении героя к гибели. Здесь наглядно видна конденсированность пушкинского письма в «Капитанской дочке», синхронизирующего различные элементы романа вальтерскоттовского типа. Комбинаторная изобретательность Пушкина в этом эпизоде идет еще дальше и позволяет ему «втиснуть» в ту же мизансцену еще один фактор, ухудшающий положение героя, который вполне мог бы занимать отдельное место, — интриги Швабрина против Гринева. Ведь 'другое лицо', отвлекающее на себя внимание 'монарха', — это в данном случае именно Швабрин, нашептывающий в ухо Пугачева клевету на своего соперника.

Следующим интересным решением является заострение вн-пов, который по сути дела доведен здесь до своей крайней формы — «Обращения необратимого». Узнание не только задерживается, но и вообще оказывается несостоявшимся: Пугачев, не взглянув на пленника, отсылает его в «зону смерти» — под виселицу, где спасения, по-видимому, ждать уже неоткуда (следует полагать, что Пугачев уже не может узнать Гринева с этого расстояния). На шею героя накидывают петлю. Несмотря на это, в следующий момент узнание все же происходит. Оно становится возможным благодаря раздвоению героя на две ипостаси: барина и слуги. Подо-

спевший Савельич бросается в ноги Пугачеву; последний, «сразу узнав старого хрыча», приказывает освободить его господина. Подобное раздвоение, при котором слуга, а также животное (чаще всего собака) выступает как субститут, «продолжение» (extension) героя или его символико-метафорический образ, довольно употребительно в литературе[13].

Манифестация мотива «Знакомый на троне» в рассмотренной пушкинской сцене осложнена тем, что факт узнания не сразу открывается герою и читателю и тем самым подвергается дополнительной ретардации, на этот раз в плане не самих событий, а авторского рассказа о них. Причина внезапного освобождения Гринева остается неразъясненной до следующей главы, где Савельич открывает глаза своему барину: «Ты и позабыл того пьяницу, который выманил у тебя тулуп на постоялом дворе?», а Пугачев объясняет Гриневу, что помиловал его, так как узнал его слугу. Таким образом, конструкция с вн-пов, столь хитроумно построенная, проясняется не в один прием, а по частям и с паузами, и эффект ее полностью проступает лишь ретроспективно. Читатель, конечно, мог обо всем догадаться и раньше, но это далеко не то же самое, что получить картину событий, хотя бы и достаточно ясных самих по себе, из авторского изложения со всей его выразительной стратегией. Это вторичное замедление и камуфлирование происшедшего можно интерпретировать по-разному, но одна его функция представляется почти несомненной: это смягчение, приглушение литературных и мелодраматических коннотаций «Знакомого на троне». Слишком открытое экспонирование этого достаточно театрального мотива, слишком явная и резкая смена гнева на милость и громогласное признание «монархом» заслуг героя в присутствии большой толпы (что охотно позволяет себе, например, Марк Твен) были бы неуместимы в поэтике Пушкина с его установкой на реалистическое, сухое и — особенно в «Капитанской дочке» — принципиально антипатетичное письмо.

2. «Арап Петра Великого», глава 4: «Царь приехал».

Сюжетные достижения Пушкина в рассмотренном эпизоде могут показаться элементарными. Однако, если мы согласимся с тем, что сюжетное измерение играет в повествовании и, в частности, в пушкинской прозе важную роль, то будет очевидно, что нельзя обойти молчанием и самые простые проявления авторского мастерства в этой сфере: все подобные находки, большие и малые, следует уметь диагностировать и описывать на специальном техническом языке. В следующем примере мы можем наблюдать значительно более богатое и утонченное построение сюжетного плана, в описании которого конструкция внезапный поворот также будет играть центральную роль.

В главе 4 «Арапа Петра Великого», на обеде у боярина Ржевского идет разговор о петровских новшествах, в частности, об обязательных балах и ассамблеях на немецкий манер, которые подвергаются осуждению и насмешкам. Гостям показывают забавную пародию на ассамблеи, для чего

хозяин вызывает шутиху — дуру Екимовну. Беседа прервана неожиданным приездом императора. Цель визита неизвестна, и появление монарха производит впечатление грома с ясного неба. Эта резкая перемена ситуации, эта внезапность и громоподобность явления Петра[14] представляет собой центральный выразительный эффект, который Пушкин подготавливает почти с самого начала главы. Данный раздел статьи посвящен выявлению механизмов, с помощью которых событию придается этот характер исключительного потрясения, и оставляет в стороне более общие аспекты содержания романа (например, сопоставление России и Запада и др.). Впрочем, в конце раздела будет дана и некоторая тематическая интерпретация выявленных выразительных построений.

Эффект «грома с ясного неба», констатированный нами в качестве кульминации этого эпизода, едва ли возможен без участия конструкции вн-пов. И в самом деле, она не только играет здесь стержневую роль, но и представлена в обоих своих вариантах, ментальном и каузальном, что явным образом призвано усиливать действие, производимое появлением Петра. Эти две разновидности конструкции вначале развертываются в виде двух параллельных линий, а затем сближаются и совмещаются, взрываясь в один и тот же момент.

2.1. *Ментальный* вн-пов представлен в классически ясной форме в сюжетной линии, связанной с именем щеголя Корсакова, недавно вернувшегося из Парижа; на последней ассамблее он поставил Ржевского и его дочь в неудобное положение, пригласив ее на танец «не по правилам», и должен был на следующий день приехать к боярину с извинениями. Разговор о Корсакове заходит за столом Гаврилы Афанасьевича в связи с темой модных заморских обычаев, насильственно навязываемых русскому боярству. Хозяин издевается над Корсаковым и приказывает дуре Екимовне изобразить недавний визит «заморской обезьяны», что она и исполняет к большому удовольствию гостей. Между тем во двор въезжают сани императора. Заметив их в окно, Ржевский полагает, что вновь приехал Корсаков, и велит слугам не пускать его: «Вы что зеваете, скоты? <...> Бегите отказать ему; да чтоб и впредь...» В следующий момент правда выясняется, и потрясенный хозяин бросается встречать высокого гостя, а среди присутствующих начинается суматоха. Тут «в передней раздался громозвучный голос Петра, все утихло, и царь вошел в сопровождении хозяина, оторопелого от радости». Как во всяком ментальном повороте, первоначальное заблуждение мотивировано двусмысленностью наблюдаемых фактов. Обстоятельства появления Петра отчасти схожи с обстоятельствами недавнего приезда Корсакова. Не зная старинных русских обычаев, молодой щеголь въехал в санях непосредственно во двор боярина, вместо того, чтобы остановиться у ворот и пройти по двору пешком. Видя сани, вновь въезжающие тем же манером, распаленный Ржевский принимает их за вторичный визит «заморской обезьяны» и реагирует соответственным образом. Однако боярин забыл, что кроме невоспитанных молодых вертопрахов, есть еще одна категория лиц, позволяющих себе подобные

вольности, — высокопоставленные и царские особы. Раздражение против Корсакова и сосредоточенность на особе последнего отвлекают его мысли от этой другой возможности, что и обеспечивает нужный эффект ошибки и неожиданности.

Между тем в разговоре, предшествующем приезду царя, присутствуют все данные для правильной расшифровки фактов и даются отчетливые намеки на возможность появления Петра. Такого рода предвестия весьма обычны при ви-пов. Это не только замечание хозяина дома «сказал бы словечко, да волк недалечко», наводящее на мысль о «волке в баснях», который появляется, когда о нем говорят, но также некоторые детали его рассказа о приезде Корсакова. Увидев въезжающие во двор сани, боярин в первый момент ошибся, как ошибется он и в сцене обеда: «Гляжу, катят ко мне прямо во двор; я думал, кого-то бог несет, уж не князя ли Александра Даниловича [Меншикова]? Не тут-то было: Ивана Евграфовича [Корсакова]! небось не мог остановиться у ворот» и т. п. Гипотетический Меншиков — бесспорное предвестие Петра, поскольку слуга и любимец традиционно служит субститутом своего господина и ближайшим звеном на пути к нему в разного рода ступенчатых сюжетных построениях. Последовательность, которую мы наблюдаем в рассказе боярина: 'Меншиков (т. е. почти-Петр?) — нет, Корсаков!' обратна последовательности в разбираемой сцене: 'Корсаков? — нет, Петр!', которая, таким образом, предваряется своим уменьшенным и зеркальным изображением. Эта зеркальная инверсия, естественно, маскирует намек и нейтрализует его «предупреждающую силу»: показывание чего-то в перевернутом виде, наизнанку, в обратном чтении и т. п. представляет собой довольно известный, хотя и в достаточной мере условный, способ зашифровки, запутывания и заметания следов. Наличие в рассказе Ржевского этой конструкции, основанной на отказном движении, весьма важно и в плане психологических мотивировок. Фигура Меншикова возникла в сознании боярина лишь для того, чтобы тут же быть отодвинутой в сторону другим лицом — Корсаковым, после чего 'высокопоставленный' вариант оказывается уже прочно вытесненным, а особа молодого щеголя, с такой силой (с помощью отказного движения!) вдвинутая в его поле зрения, приобретает приоритет, вполне объясняющий ошибку в сцене приезда Петра. Подобное недоразумение в силу привычки к какому-то определенному развитию событий — мотив, представленный, например, в античной басне о мальчике-пастухе, который много раз обманывал взрослых, крича «Волк!», и к которому никто не пришел на помощь, когда явился настоящий волк; или в драме А. де Мюссе «Лорензаччо», где герой приучает соседей к шуму и крикам, чтобы они не обратили внимание на крики в момент замышленного им убийства.

Обратим внимание на дополнительный прием, призванный «гасить» первоначальные сигналы о появлении царских саней, делать их менее заметными. Первое указание на то, что во двор въехали сани, дается в речи самого Ржевского, а не автора или кого-либо из персонажей: « — Конечно, — заметил Гаврила Афанасьевич, — человек он [царский арап] сте-

пенный и порядочный, не чета ветрогону... Это кто еще въехал в ворота на двор? Уж не опять ли обезьяна заморская?» и т. п. Таким образом, ввод в повествование нового факта и неправильное его осмысление совмещены в едином, нераздельном, субъективном речевом акте, граница между этим начинающим проглядывать фактом и деформирующим действительность сознанием смазывается, отчего скачок к реальности, происходящий в следующий момент, оказывается более резким: не только от неправильного осмысления наблюдаемых событий к правильному, но и от отраженного, субъективного и потому не вполне надежного их регистрирования к прямому, явному, объективизированному.

2.2. *Каузальный, или событийный* вн-пов представлен линией дуры Екимовны, которая играет в организации главы едва ли не центральную роль. С момента своего выхода к гостям Екимовна ведет себя так, как подобает дуре, стоя за столом хозяина и развлекая по его приказу компанию прибаутками и комическими ужимками. Автор придает языку дуры в этой части рассказа нарочито стилизованный и орнаментальный характер, в частности, прошивая ее реплики рифмами: «Наряжалась, кум, для дорогих гостей, для божия праздника, по царскому наказу, по боярскому приказу, на смех всему миру, по немецкому маниру.» Подобный стиль речи призван маркировать Екимовну в качестве дуры не в меньшей степени, чем ее шутовской наряд и грим: « старая женщина, набеленная и нарумяненная, убранная цветами и мишурою, в штофном робронде, с открытой шеей и грудью, вошла припевая и подплясывая». Этим достигается наибольший контраст ее первой, «дурацкой» ипостаси со второй, «серьезной», вступающей в действие при приближении Петра. Увидев въезжающие во двор царские сани, шутиха отбрасывает искусственный потешный язык с его сказовой певучестью; мы вдруг слышим совсем иную речь, деловитую и повелительную. С этого момента перед нами новый человек: «Дура Екимовна, несколько раз вопрошаемая государем, отвечала с какою-то робкою холодностию, что (замечу мимоходом) вовсе не доказывало природной ее глупости.» Но вернемся к переломной точке рассказа: « — Старая борода, не бредишь ли? — прервала дура Екимовна. — Али ты слеп: сани-то государевы, царь приехал». Помимо уже отмеченного сюрприза — превращения дуры в умную, перемены шутовского тона на деловой — здесь налицо переброс в противоположность и по другому важному параметру: ругая боярина за нерасторопность, Екимовна переворачивает иерархические отношения между господином и слугой[15].

Эта резкая перемена в поведении дуры Екимовны оказывается весьма сильным средством, подчеркивающим экстраординарность момента. Отметим прежде всего ее архетипический характер: здесь присутствуют по меньшей мере два мотива, знакомых нам по литературной типологии и традиционно маркирующих критические точки сюжета, крупные потрясения, радикальные сдвиги в структуре реальности, всякого рода «моменты истины».

С одной стороны, это мотив 'шута или актера, сбрасывающего маску' и открывающего свое подлинное лицо. Его, в свою очередь, можно рассматривать в рамках более широкого круга ситуаций, где идет речь о чудесных исцелениях, об обретении нормального облика и утраченных способностей: слепой прозревает, немой получает дар речи, хромой отбрасывает костыли, помешанный обретает разум, превращенному в урода или в животное возвращается благообразный человеческий облик и т. п. Как известно, часто такое торжество нормы наступает под действием божества или иной силы, способной изменять структуру мира. Можно привести в качестве примера молодого Персеваля, который во время своего первого визита ко двору короля Артура заставляет рассмеяться молодую девицу, не смеявшуюся семь лет. Присутствующий шут так объясняет это чудо: «Эта девица, чтобы засмеяться, должна была увидеть совершенного рыцаря» (Кретьен де Труа, «Персеваль»). Немецкий поэт Вольфрам фон Эшенбах, переработавший этот сюжет, развивает данный мотив еще дальше: у него этот шут — немой, обретающий дар речи при появлении Парцифаля и смехе юной девицы[16]. Можно вспомнить также эпизод с «иностранцем» в «Мастере и Маргарите» М. Булгакова (гл. 28), который чудесным образом обретает знание русского языка, столкнувшись со свитой Воланда. С другой стороны, это мотив 'инвертированных иерархических отношений', когда слуга внезапно отбрасывает этикет и обращается к хозяину как к равному, иногда в резком и повелительном тоне. Хороший пример этого мы имеем в «Войне и мире», в известной сцене охоты (II, 4, 4). Ловчий Данило в крайне напряженный момент погони за волком замахивается арапником и нецензурно кричит на своего барина, графа Ростова, упустившего волка. При этом граф стоит «как наказанный», видимо, признавая право слуги на подобное обращение. Столь вопиющее нарушение норм оказывается возможным в атмосфере охоты, имеющей в мире Толстого исключительное значение: охота — момент высшего напряжения жизни, и на время ее «устанавливается стихийно иной жизненный строй, смещаются роли, сдвинута привычная мера во всем», как пишет С. Г. Бочаров в своей известной работе о «Войне и мире»[17]. Упомянутые два мотива — исцеление/сбрасывание масок и нарушение иерархий — в принципе взаимонезависимы и могут фигурировать порознь, но типично и их совместное появление, как в случае с Екимовной, что и не удивительно ввиду их глубинного родства: общий знаменатель состоит в том, что в исключительной ситуации падают всякого рода условности и искажения и проступает истинное, первичное качество.

Присутствие обоих этих элементов в рассматриваемой сцене как нельзя более соответствует взгляду Пушкина на Петра. С фигурой Петра постоянно связывается у Пушкина представление о могучей силе, близкой к Богу и стихиям; поэт характеризует его такими выражениями, как «роковой огонь», «могущ и радостен как бой», «свыше вдохновенный»,

«мощный властелин судьбы». «Он весь, как Божия гроза», — сказано в «Полтаве», и в том же духе подан образ царя в интересующей нас сцене: «Вдруг в передней раздался громозвучный голос Петра». Выбор литературных архетипов, реализующих внезапный поворот, вполне соответствует этому особому характеру персонажа, чье появление оформляется с помощью этой конструкции, каковая тем самым из чисто выразительной превращается в тематически окрашенную.

Рассматривая ментальный вн-пов, мы указали некоторые предвестия кульминационного узнавания в предыдущем ходе событий. Сходные предвестия, как можно было ожидать, присутствуют и в составе событийного варианта данной конструкции, т. е. в линии Екимовны, причем на довольно раннем ее этапе. Какие детали могли указывать на то, что в критический момент дура Екимовна окажется умнее хозяина, «ткнет его носом» в реальность и спасет от необдуманного поступка? Задним числом видно, что такое развитие событий вполне согласуется с предыдущим ее поведением. Зная умонастроение своих господ, Екимовна с самого начала направляет беседу по наиболее перспективному руслу: это она своим потешным номером подсказывает обедающим ту злободневную тему, по которой каждому есть что сказать. Это ее прибаутки дают толчок оживленному разговору о нелепых, с точки зрения бояр, петровских нововведениях, о фривольности нынешней молодежи и, наконец, о Корсакове как примере этих пагубных тенденций. Иначе говоря, социальная жизнь в доме Ржевского приводится в движение Екимовной, и эта ее функция подчеркнута в начале обеда, когда выясняется, что без нее не умеют начать разговора: «Звон тарелок и деятельных ложек возмущал один общее безмолвие. Наконец, хозяин, видя, что время занять гостей приятною беседою, оборотился и спросил: „А где же Екимовна? Позвать ее сюда“»[18]. Являющаяся на зов дура по сути дела приходит на выручку тугодуму-хозяину. Но то же самое делает она и позже, когда указывает хозяину на приезд царя; здесь, однако, ее функция не замаскирована притворным дурачеством, осуществляется более прямо и открыто, и не по приказу, а самостоятельно. Умение скрыто манипулировать господами, проявленное Екимовной в начале обеда, позволяет предполагать в ней интеллект, сообразительность, чуткость к социальному заказу; эти качества манифестируются с полной определенностью в критическую минуту, когда дура первой дает сигнал о приближении императора, принимает командный тон и мобилизует гостей и домашних боярина на соответствующие действия.

2.3. *Совмещение линии дуры с линией щеголя.* Наиболее изящным художественным решением в четвертой главе «Арапа Петра Великого» представляется совмещение обоих вн-пов — событийного и ментального — и их одновременный кульминационный взрыв в словах Екимовны: «Старая борода, не бредишь ли? али ты слеп: сани-то государевы, царь

приехал». Линии щеголя и дуры переламываются, оборачиваясь своей противоположностью, в одной точке: о том, что прибыл не Корсаков, а царь, мы узнаем от Екимовны, и, сообщая об этом, дура резко меняет шутовской тон на серьезный, прерывает хозяина и награждает его презрительными эпитетами. Совмещение в одной краткой реплике, своего рода one-liner, двух перебросов в новое качество придает ей ту концентрированную силу, которой мы вправе ожидать от сюжетного пика.

Схождение линий Корсакова и Екимовны здесь завершается, но начинается оно несколько ранее — в тот момент, когда дуре приказывают изобразить сцену недавнего визита «заморской обезьяны»: «Дура Екимовна схватила крышку с одного блюда, взяла подмышку будто шляпу и начала кривляться, шаркать и кланяться во все стороны, приговаривая: „мусье... мамзель... ассамблея... пардон“». Ввиду приближающейся кульминации, в которой Екимовне отведена столь важная роль, эта сцена представляется более чем своевременной, поскольку возобновляет ее шутовскую партию, оттесненную на второй план разговорами гостей почти двумя страницами ранее. Теперь она по приказу хозяина как бы подхватывает корсаковскую линию и выступает с ней на первый план. Это момент одновременной экспозиции обоих элементов, которым предстоит переброс в противоположность, — «глупости» Екимовны и явления щеголя. Реакция гостей — «общий и продолжительный хохот» — способствует сильному эмоциональному подчеркиванию обоих элементов. Интересно отметить, что сближение двух линий происходит не только по смежности, но и по сходству, ибо Корсаков в глазах боярина и его гостей также является шутом, о чем эксплицитно говорит старый князь Лыков: «Не он первый, не он последний воротился из неметчины на святую Русь скоморохом». Можно, таким образом, сказать, что кульминационный one-liner Екимовны представляет собой отбрасывание скоморошества не только в событийном плане (дура превращается в умную), но и в ментальном (думали, что приехал шут, а оказывается, что приехал царь). «Шутовству конец», «наступает момент истины» — вот примерная интерпретация этого удвоенного отвержения старых качеств и представлений.

Кульминационный характер реплики Екимовны оттенен как графически (отдельная короткая фраза, прерывающая на полуслове монолог хозяина), так и резкой переменой темпа и характера разговора в заключительном длинном абзаце, следующем за этой репликой:

> «Гаврила Афанасьевич встал поспешно из-за стола; все бросились к окнам <...> Сделалась суматоха. Хозяин бросился навстречу Петра; слуги разбегались, как одурелые, гости перетрусили, иные даже думали, как бы убраться поскорее домой <...> Обед, за минуту перед сим шумно оживленный веселием и говорливостью, продолжался в тишине и принужденности».

Все в этом последнем отрезке главы отмечено уникальностью, вносимой фигурой Петра: он ест собственными ложкой и вилкой, разговаривает не с гостями, а с Екимовной и по-немецки с пленным шведом (прочие присутствующие превращаются в безличных «всех»), обслуживается самим хозяином дома и после обеда уединяется с ним в гостиной.

2.4. Добавим в заключение два слова о тематической стороне этого сюжетного построения. Выше уже отмечалось, что концентрированность эксплозии и некоторые архетипические моменты, используемые при конкретизации вн-пов, отражают взгляд Пушкина на Петра как на грозную силу, производящую потрясение одним своим появлением. Но, по-видимому, происходящее может быть вписано и в какие-то более конкретные тематические фигуры культурно-исторического и социального плана, развиваемые в «Арапе Петра Великого». Легко заметить, что обе конструкции внезапного поворота, ментальная и событийная, развернуты на однородном, в широком смысле, материале, а именно — выдержаны в терминах этикета, обычая, культурных традиций и иерархических условностей. С одной стороны, дура Екимовна, с другой — Корсаков и Петр перечеркивают некоторые порядки и церемониалы, принятые в допетровской России. Щеголь нарушает этикет, въезжая в боярский двор (накануне, на ассамблее, он также нарушил этикет, правда, новый, а не старый, и вынужден был пить «Кубок большого орла»); шутиха меняет ритуальный скоморошеский стиль на нейтральный, прикрикивает на хозяина и беседует с императором; Петр за обедом игнорирует чины и знатность, разговаривая не с боярами, а с дурой и с пленным шведом. Более того, самая цель приезда Петра, выясняющаяся лишь в следующей главе (просить боярскую дочь, любящую стрельца, в жены для своего арапа Ибрагима) представляет собой неслыханный аффронт и вызов традиции. Мы уже говорили о том, что и вся застольная беседа у Ржевского, предшествовавшая приезду царя, была посвящена теме старых и новых обычаев. Итак, все в этой главе, включая как материал диалогов, так и технические узлы сюжетных механизмов, строится под знаком культурных конвенций и их нарушений. Но культурные ритуалы, коды и объекты, как правило, имеют важное символическое значение, репрезентируя весь политический и социальный уклад, внешним оформлением которого они служат. Их ломка знаменует расшатывание старого мира, и недаром революционеры всех эпох стремились разделаться с ними едва ли не в первую очередь, как бы предполагая магическую связь между эмблемой, костюмом или обычаем и соответствующим миропорядком (насильственная стрижка бород при Петре, сидение черни на тронах во время революций и проч.). Поэтому данная глава, хотя и относительно бесконфликтная и посвященная лишь обеду, представляет в неоконченном тексте пушкинского романа зону наиболее интенсивного противостояния старой и новой России.

* *
*

С прозой Пушкина издавна связываются такие черты, как краткость, скупость, совершенство при почти полном отсутствии поэтических украшений, преобладание драматического действия над психологическим анализом и т. п. В подобных условиях повышенный вес приобретает организация чисто событийного материала — его членение, расположение, оттенение, подсвечивание, сжатие, подведение под известные выразительные конструкции и архетипические схемы. Эти микроструктуры, отличающиеся у Пушкина большим разнообразием и филигранностью разработки, не особенно часто попадают в поле зрения исследователей. Между тем, их изучение показывает, что именно в этой сфере, возможно, лежат некоторые из наиболее интригующих тайн пушкинского повествовательного искусства.

Ю. К. Щеглов (1988)

8
ИЗ ПОЭТИКИ ЧЕХОВА («АННА НА ШЕЕ»)

«Анна на шее» Чехова — один из шедевров русской новеллистики — может служить яркой иллюстрацией «плотного» сюжетного повествования, в том смысле, в каком это понятие вводится в другой статье этой книги (№ 7). Тщательно продуманные сцепления, разнотипные соотношения и переклички между элементами и мотивами рассказа придают ему единство, в котором даже скромные на вид детали при близком рассмотрении оказываются удачно найденными, емкими по содержанию и изобретательно вписанными в целое. Нам показалось интересным проанализировать эту новеллу с точки зрения техники выразительности, классическим образцом которой она является.

Мы старались придать разбору общедоступный характер и не перегружать читателя формалистикой в духе наиболее «суровых» образцов вывода «Тема—Текст». Однако свободный, квази-беллетристический стиль изложения не должен вводить в заблуждение — за ним стоит весь понятийный аппарат поэтики выразительности, и, как легко заметить, основные ПВ (совмещение, предвестие, подача, варьирование, повторение, увеличение, контраст, отказ...) фигурируют почти на каждой странице разбора — в том числе и там, где они не называются явно. В принципе все нижеследующее могло бы быть высказано и в гораздо более строгих терминах. Но тогда статья, и без того длинная, увеличилась бы в несколько раз, а главная цель ее — демонстрация художественного мастерства Чехова — рисковала бы затеряться в метаязыковых дебрях. Мы выбрали более традиционный формат, рассчитывая в то же время, что теоретическая подоплека работы будет достаточно ясна в контексте всех остальных исследований, соседствующих с нею в этой книге.

1. Составляющие сюжета: общие замечания

Рассказ «Анна на шее» (1895) представляет собой четкое сюжетное построение, в котором прежде всего бросаются в глаза парадоксальный поворот в развитии событий, внезапное и эффектное превращение, поразительный обмен ролями между главными героями[1]. Своей остросюжетностью и условным, «масочным» характером большинства

персонажей «Анна» напоминает чеховские рассказы первого периода с их подчеркнутыми контрастами, карикатурными персонажами, фарсовыми положениями и неожиданными развязками, — как «Толстый и тонкий», «Пересолил», «Шило в мешке», «Маска» и т. п. Но одновременно дает себя знать в «Анне» и вторая чеховская манера, свойственная его поздним рассказам — медленное, без драматических скачков развитие действия, в результате которого герои постепенно, но неуклонно деградируют, засасываются беспросветной пошлостью жизни, — примерами чего могут служить «Скучная история», «Ионыч», «Ариадна», «Моя жизнь» и другие вещи второго периода. (Еще один пример подобного сочетания постепенного ухудшения с парадоксальным поворотом и обменом ролями — «Палата № 6»).

Констатировав этот первый и наиболее заметный эффект, присмотримся поближе к строению рассказа. В «Анне» несколько центральных персонажей, и каждому из них соответствует отдельная сюжетная линия, или «тема»; сюжет целого образуется склеиванием и контрапунктным взаимоналожением этих индивидуальных линий.

1.1. «Непосредственными составляющими» сюжета являются две главных линии: Анны и ее мужа, Модеста Алексеича.

I. Линия Анны построена в соответствии с хорошо известным сюжетным архетипом. Это рассказ о том, как герой, рожденный для некого более высокого призвания (в данном случае — для светского успеха, блеска, веселья), вынужден влачить жалкое, зависимое и униженное существование в чужой ему среде. Но в один прекрасный день порода героя дает себя знать, и он, посрамляя своих мучителей и тиранов, стремительно возносится к новой жизни, занимает подобающее ему место под солнцем. Те, кто унижал и презирал героя, теперь в изумлении заискивают перед ним. Манифестации этой фабулы включают такие, ставшие нарицательными, типы, как Золушка и Гадкий утенок.

II. Линия Модеста Алексеича — это его карьера и погоня за орденом, увенчивающиеся успехом. Специфика данной линии состоит в том, что свое продвижение по службе М. А. поставил в зависимость от молодой жены, которую он эксплуатирует на обоих этапах ее эволюции: сначала в качестве «рабы», а затем и в качестве «королевы».

1.2. Как мы видим, две главные линии — Анны и ее мужа — сходны в том, что обе оканчиваются исполнением желаний протагонистов. Но их параллелизм идет и дальше. В обоих случаях успех оказывается двусмысленным, т. к. достигается ценой утраты достоинства, загрязнением жизни и деградацией человеческих ценностей. При этом линии I и II имеют разную тональность, соответственно «высокую» (грустно-ироничную) и «низкую» (уродливо-буффонную), реализуя тем самым известный тип сюжетного развития, когда единая тема проводится параллельно в двух контрастирующих регистрах.

'Долгожданный успех, оборачивающийся проигрышем, бессмысленностью, деградацией', — известный чеховский мотив, представленный в нескольких рассказах в серьезном, в других в фарсовом ключе: примеры первого — «Крыжовник», «Пари», отчасти «Ионыч», примеры второго — «Лев и солнце», «Радость». Совмещение обоих регистров в едином сюжете можно считать оригинальной чертой «Анны на шее».

В каждой из двух линий, I и II, двусмысленность улучшения в судьбе протагониста достигается тем, что рядом с основным действием или даже в нем самом — в качестве его оборотной стороны — развивается другое, противоположное ему по направлению. Имеются, таким образом, антилинии, идущие вразрез с основными линиями и подрывающие их.

В линии I (Анны) негативная сторона возрождения и успеха героини выражена дважды — внутри самой линии I и параллельно с нею. Избавление от страха и униженности, переход от затворничества к блеску и веселью, от подчинения к повелеванию, сопровождается душевным очерствением, забвением добрых чувств, распадом нормальных человеческих связей, победой равнодушия, скуки и автоматизма. Обновление Анны происходит в обманном мире, который лишь по неопытности кажется ей прекрасным, и совершается за счет моральных ценностей, приходящих в упадок. Две антилинии, выражающие эту деградацию ценностей, — это IA 'незамечаемая героиней скабрезность ее светского успеха' («антилиния соблазнения»), и IБ 'печальная судьба отца и ее малолетних братьев' («антилиния Петра Леонтьича и гимназистов»). Эта последняя развертывается не сказочно-головокружительно, как вознесение Анны, а медленно и приглушенно, без особых неожиданностей двигаясь к своему грустному финалу.

В линии II (Модеста Алексеича) роль «подрывной» антилинии играет IA, поскольку скабрезность побед Анны делает двусмысленным его успех и орден. В перспективе мужа IA можно обозначать как IIA («амфитрионовская антилиния»).

2. Характерологические инварианты

Всякий сюжет, построенный так, как в «Анне на шее», т. е. на резком переломе и на антитезе между начальным и результирующим состояниями, непременно содержит и ряд других контрастов, разрабатывающих и дополняющих основную антитезу. Кроме того, между концом и началом обычно имеется ряд сходств и тождеств, благодаря которым, во-первых, подчеркиваются контрасты, а во-вторых, перелом оказывается естественным и (задним числом) предсказуемым, поскольку, как становится видно после прочтения рассказа, некоторые элементы финального положения дел были налицо уже в исходной ситуации.

Проследим более внимательно все эти тождества и контрасты между начальным и конечным состояниями сюжета — прежде всего в линии Анны, поскольку резкий поворот происходит именно в ней.

2.1. *Тождества.* Сюда относятся, во-первых, инвариантные черты характера протагонистов, благодаря которым эти последние действуют похожим или противоположным образом в рамках сначала одной, а затем противоположной ситуации; и, во-вторых, сходная роль, которую приходится играть заглавной героине по воле других людей на протяжении всего рассказа.

2.1.1. *Характеры.* Формула личности персонажа, управляющий его поведением психологический комплекс часто служит тем резервуаром, из которого извлекаются мотивировки для самых неожиданных изменений в его деятельности и судьбе. Подвижная, переливающаяся природа характера, неявность связей и переходов между разными его сторонами, многозначность психологических явлений, с одной стороны, а с другой — интуитивно ощущаемое глубинное единство и неразрывность этой сложной и зыбкой картины в каждом отдельном индивидууме — способствуют тому, что одни и те же элементы характера оказываются в состоянии объяснять и обслуживать различные до противоположности сюжетные ходы, обеспечивая необходимое для новеллы сочетание естественности с поразительностью.

В «Анне на шее» всего один характер — заглавной героини — разработан с некоторой психологической глубиной и обладает той поливалентностью, о которой было сказано выше. Поворот в судьбе Анны и ее поведение в «старой» и в «новой» жизни определяются следующими постоянными чертами:

(а) 'Экстровертированность, кокетство, эгоцентризм'. По природе Анна менее всего подходит для той монастырской жизни, на которую ее обрекает муж-чиновник. Она любит быть на виду, на свету, среди толпы и чутко реагирует на впечатление, производимое ею на окружающих. Она верит, что находится в центре внимания, и во всех людях предполагает зрителей — сочувствующих, осуждающих или восхищенных, смотря по обстоятельствам. Она стремится наблюдать себя извне — то в зеркале, то прислушиваясь к собственному голосу, то глядя на себя глазами потенциальных зрителей. Мотивы этого типа неизменно сопутствуют героине: «Она вспоминала <...> венчание, когда казалось ей, что и священник, и гости, и все в церкви глядели на нее печально: зачем, зачем она, такая милая, хорошая, выходит за этого пожилого, неинтересного господина?» С противоположным знаком: «Заметив, что на нее смотрит Артынов, она прищурила глаза и заговорила громко по-французски», и т. д., passim. В конечном счете именно эта экстровертированность и жажда жизни способствуют ее освобождению.

(б) 'Легкомыслие, изменчивость настроений'. Перемена в отношении Анны к отцу и братьям мотивируется такими ее свойствами, как эмоциональная нестабильность, поверхностный и «локальный» характер переживаний. Ее чувства быстро меняются в зависимости от обстоятельств момента: «Еще сегодня утром она была в восторге, что все так хорошо устроилось, во время же венчания и теперь в вагоне чувствовала себя виноватой, обманутой и смешной». И наоборот: «У Ани еще блестели на

глазах слезы, но она уже не помнила ни о матери, ни о деньгах, ни о своей свадьбе, а <...> весело смеялась». Она не улавливает общей картины своего положения и реагирует лишь на непосредственные раздражители: муж ей становится страшен или противен только тогда, когда пытается ее ласкать в купе или, жалея денег, не покупает сладкое в театре («Аня ненавидела его в это время»). Ненадежность ее настроений ясно видна в сцене бала (сначала умиляется, глядя на отца, затем стыдится его).

(в) 'Нерасчлененное восприятие людей'. Тонко чувствующая все, что касается собственного отражения в чужих глазах, героиня в то же время видит всех окружающих как бы в тумане: муж, например, рисуется ей не как индивидуальная личность, а как одна из ипостасей некоего собирательного образа:

> «Ей казалось, что страх к этому человеку она носит в душе уже давно. Когда-то в детстве самой внушительной и страшной силой <...> ей представлялся учитель гимназии; другою такою же силой <...> был его сиятельство; и был еще десяток сил помельче, и вот, наконец, Модест Алексеич <...>, который даже лицом походил на директора. И в воображении Ани все эти силы сливались в одно и в виде одного страшного громадного белого медведя надвигались на слабых и виноватых, таких, как ее отец, и она боялась сказать что-нибудь против <...> и выражала притворное удовольствие, когда ее грубо ласкали и оскверняли объятиями, наводившими на нее ужас».

(Заметим, как неопределенно-личные формы глаголов в последней фразе передают безличность фигуры мужа в глазах Анны). Столь же недифференцированно воспринимает она позже и толпу своих поклонников, интересуясь не их индивидуальными качествами и даже не сравнительным богатством или влиятельностью каждого, а лишь общим количеством успеха и веселья, которые сулит ей их компания. Место изгнанного мужа заступает в конце новеллы не Артынов или его сиятельство, а сама жизнь, внезапно повернувшаяся к героине своей яркой, блестящей стороной. Эта восторженная неразборчивость, беззаботная открытость радостям жизни как таковой, собственно говоря, и объясняет снисходительный модус авторского отношения к Анне в конце новеллы.

(г) 'Бездумность, инстинктивность, отдача на волю волн'. Вообще чеховской героине свойственно бездумное, нерефлектирующее мироотношение: она ориентируется в мире не мыслью, а ощущениями, предчувствиями, стихийными непреодолимыми желаниями. Выйдя замуж, она как будто не понимает, что ее статус изменился, и продолжает по привычке ходить в отцовский дом; потом она столь же безотчетно прекращает эти визиты, позволяя увлечь себя новому течению, несущему ее на сей раз к удовольствиям и успеху. Склонность отдаваться на волю волн, пассивно подчиняться то старшим и сильным, то собственному призванию к веселью «несмотря ни на что», — важная черта, в свете которой выглядит мотивированно и головокружительная эволюция героини, и ее печальный отход от «своих».

Что касается протагониста второй главной линии, Модеста Алексеича, — то основным инвариантом, конституирующим его образ,

является то, что мы весьма приблизительно назовем 'Страсть к чинам' — характерный чеховский мотив, состоящий в том, что естественные человеческие интересы и эмоции полностью заменяются карьерными, иерархическими и служебными, каковые в полном смысле слова становятся «второй натурой». Этой гиперболой Чехов особенно часто пользуется в ранних, юмористических рассказах, герои которых физиологически переживают близость старшего по чину («Толстый и тонкий», «Хамелеон»), умирают от немилостивого слова начальника («Смерть чиновника») и даже карточные фигуры заменяют чиновниками («Винт»). К этому гротескному ряду относится и М. А., у которого, как мы увидим, любовный пыл постоянно переходит в карьерный и растворяется в нем.

Другие мотивы образа М. А. мы будем называть и комментировать ниже, двигаясь по тексту рассказа. Вообще говоря, этот персонаж дан в карикатурных чертах, своей нарочитой примитивностью образуя контраст с тонко нюансированным образом заглавной героини; да и все остальные лица нарисованы более или менее схематично, оттеняя своей комической условностью проникновенный реализм психологического портрета Анны.

2.1.2. *Женщина как инструмент карьеры.* Другой тип тождества между первой и второй половинами новеллы состоит в роли, отводимой героине. Нетрудно заметить, что те лица, которые по ходу действия опекают Анну и ответственны за ее судьбу, пускают в ход ее женскую прелесть в качестве «валюты» для покупки благ, удобств и просто средств к существованию. Сначала Петр Леонтьич с помощью тетушек выдает ее замуж за чиновника в надежде поправить дела семьи. Затем Модест Алексеич — опять-таки не без участия старых дам — пользуется ею для приобретения чинов и орденов. Эта тактика включает и «сдачу напрокат» жены высокопоставленному начальнику. Обе разновидности использования женщины членами ее семьи в целях выгоды являются общелитературными мотивами. Выдача девицы замуж для вызволения семьи из отчаянного положения представлена, например, у Диккенса (вставной «Рассказ сумасшедшего» в «Пиквикском клубе»), у Достоевского (Дуня в «Преступлении и наказании»); мотив уступки жены начальнику за орден или чин — у Мопассана («Награжден орденом») и Н. Ф. Павлова («Демон»: сюжет сходен с чеховским, и речь также идет об Анне на шее, так что не исключена прямая зависимость). Итак, оба раза героиня оказывается инструментом в руках других людей, «старших».

2.2. *Контрасты.* (а) Но использование женских чар Анны в первом и во втором случае имеет существенные различия. Петр Леонтьич, в соответствии со своей ролью неудачника, делает это безуспешно — замужество дочери не облегчает его положения. Модест Алексеич, напротив, удачлив и достигает цели, получая с помощью Анны чин и орден.

(б) Существенно меняется и положение самого инструмента. Если первая «продажа» Анны не приносит ей самой ни денег, ни свободы, то

при второй «продаже», осуществляемой Модестом Алексеичем, ей удается вырвать у своего хозяина значительные дивиденды: мужу достается орден, жене — свобода, деньги на наряды, веселье и светский успех. Мотив Золушки, лежащий в основе эволюции Анны, дополняется другим архетипическим сюжетом: о чьем-то орудии или создании, обретающем самостоятельную жизнь, выходящем из-под контроля своего создателя или творца и бросающем ему вызов. Мы встречаемся с подобной ситуацией в большом количестве произведений, где она представлена как в комическом, так и в драматическом ключе — от «Франкенштейна» Мэри Шелли до «Пигмалиона» Шоу и «Собачьего сердца» Булгакова.

3. Совмещение линий и членение сюжета

Подойдем ближе к сюжету новеллы и рассмотрим ход действия более детально.

Прежде всего следует уточнить *способ соединения двух главных линий* I (Анна) и II (М. А.), а также этих последних с их антилиниями: IA (соблазнение), IБ (Петр Леонтьич и гимназисты) и IIA (Амфитрион). Как совмещены I и II, достаточно ясно: первая, «печальная» половина линии Анны включает, среди других неприятностей, назойливые попытки М. А. использовать ее для укрепления светских связей, тогда как во второй, «веселой» половине успех Анны возносит вверх и карьеру М. А. Совмещение I и IA относится к типу «видимость/действительность»; героине кажется одно, на самом деле имеет место другое. Совмещение II и IIA в особых комментариях не нуждается. Наиболее важным конструктивным решением является совмещение I и IБ. Линия Анны и антилиния ее отца и братьев сополагаются путем «параллельного монтажа». События рассказаны таким образом, что за каждым этапом в истории Анны следует, в качестве «антитезиса», либо эпизод, либо просто несколько слов, из которых читатель узнает, что делалось в тот же самый промежуток времени с отцом и братьями и как складывались отношения с ними Анны. Некоторые моменты линии Анны не сопровождаются подобным упоминанием о ее родных, и такое умолчание имеет определенное значение.

Что касается *линейного членения сюжета*, то первичное деление, посвященное двум главным контрастным этапам в истории Анны, — ее униженному положению и вознесению — произведено самим автором (две главы). Следующее членение — уже не авторское, а наше — делит рассказ на четыре составляющих:

Униженное положение: (1) Свадьба; (2) После свадьбы (первая глава).

Вознесение: (3) Бал; (4) После бала (вторая глава).

Членения (1) — (4) будут в дальнейшем называться *частями*. Каждая часть, в свою очередь, слагается из двух-трех отрезков, далее называемых *разделами*:

(1) Свадьба — три раздела: (1а) Проводы на вокзале, (1б) Поездка в вагоне с мужем и элементы предыстории; (1в) На полустанке.

(2) После свадьбы — два раздела: (2а) Личная жизнь, (2б) Общественная жизнь и денежные дела.

(3) Бал — три раздела: (3а) Приготовления к балу, (3б) Успех Анны в танцах, (3в) Приобщение к высшим сферам.

(4) После бала — два раздела: (4а) На другой день после бала: знаки отличия и внимания, (4б) Дальнейшая жизнь.

Нетрудно заметить, что две главы составлены в композиционном отношении однотипно. И здесь, и там сначала дается с некоторой подробностью единичное событие (свадьба, бал), а затем описывается в качестве «рутины» целая полоса жизни, следующая за этим событием и им определяемая (скучная жизнь после свадьбы, веселая — после бала). Подобное чередование «эпизодов» с «обзорами» служит одним из средств, позволяющих внести разнообразие в повествовательную манеру и вместить значительный отрезок времени в ограниченное пространство новеллы. Другим средством, направленным к той же цели, является задержка экспозиции и отступление от хронологического порядка рассказывания в первой главе [см. ниже, (10)].

Из десяти разделов семь (все, кроме (1в), (3а), (4а)) содержат соположение линии I (Анны) и антилинии IБ (Петра Леонтьича). Иначе говоря, данный контрапункт проходит через все четыре части и обрамляет новеллу, что указывает на его высокую тематическую релевантность.

4. Строение частей и разделов

После этой констатации довольно очевидных композиционных аспектов новеллы в целом займемся более внимательно каждым из ее отрезков.

(1) *Свадьба*

Эта часть функционально представляет собой схему и предвестие дальнейшего развития событий: здесь предвосхищаются и скучная семейная жизнь Анны, и ее возрождение, и безрадостная судьба отца и братьев[2]. События эти предсказываются не буквально, а в форме аллегорий и метафор, как это часто бывает в начале литературного произведения, представляющем собой «символическую зону» par excellence.

(1а) *Проводы на вокзале* (до слов: «- Ура-а-а! — кричал он»). Первая же фраза: «После венчания не было даже легкой закуски» — репрезентирут тот мотив линии Анны, которому предстоит не раз быть повторенным на протяжении новеллы. Это 'Лишение пищи', даваемое здесь пока что в редуцированной, непринужденной, не-отталкивающей форме. В контексте всех остальных мотивов «Анны на шее» данный мотив прочитывается не просто как отказ в физической пище, но как выражение более общей темы — голодания сердечного и эмоционального, на которое обрек героиню брак с пожилым чиновником. Пища выступает как представитель недоступных ей естественных радостей, лишение пищи — как символ скудного и выхолощенного, безвкусного существования. Метафора «пища

= жизнь» является весьма древней, о чем см. хотя бы работы О. М. Фрейденберг. Отказ в пище как метафора отказа в жизни фигурирует в семейных историях героев «Скрипки Ротшильда» и «Крыжовника». Вспомним, что мотив 'Лишения пищи' всегда присутствует и в сюжетах типа Золушки, где герой питается объедками со стола, в то время как его мучители едят досыта (см. ниже, в связи с (2а), об обжорстве М. А.). Конечно, этим символическим и архетипическим подтекстом не отменяются и более непосредственные, житейские прочтения: наказание, лишения, ежовые рукавицы.

Молодых по обычаю провожает толпа сослуживцев и родных с бокалами. Здесь присутствует и протагонист антилинии IБ — Петр Леонтьич, предстающий в том же виде, что и другие гости, т. е. во фраке и с бокалом вина в руке.

Эта сцена, где подвыпивший П. Л. проявляет излишнюю эмоциональность, пытаясь что-то кричать и бежать за поездом, в котором уезжает Анна, а гимназисты Петя и Андрюша дергают его сзади за фрак и шепчут: «Папочка, будет... Папочка, не надо...» — почти в точности повторяется в конце рассказа, с той разницей, что там вместо поезда и Модеста Алексеича фигурируют пара с пристяжной и Артынов. Таким образом, композиционно новелла построена как кольцо. Ее открывает и замыкает одна и та же картина, представляющая собой символическую формулу всего сюжета: Анна уезжает в новую жизнь, покидая отца и братьев, остающихся ни с чем.

Мотив 'пешехода, провожающего глазами или даже пытающегося преследовать экипаж (карету, поезд, автомобиль и т. п.)' широко распространен. Он выражает две темы: (а) обиду, униженность, отвергнутость (та среда или те люди, к которым стремится герой, отталкивают его); (б) разрыв, расхождение судеб героя и какого-то ранее близкого ему лица (которое находится в экипаже и проезжает мимо, тогда как наш герой остается на обочине дороги). Нетрудно выделить те признаки данной ситуации, которые делают ее убедительным воплощением указанных тем. Идея разграниченности, недосягаемости выражена уже в самом наличии физической преграды между героем и его бывшим другом (стенки кареты, оконное стекло вагона). Взаимное положение и поза обоих протагонистов (выше — ниже; один сидит, другой стоит или бежит) относятся к числу хрестоматийных пространственно-физических символов иерархического неравенства. Сопоставление человека, едущего в экипаже, с пешеходом всегда имело 'престижные' коннотации. Идея расхождения, взаимного удаления символизируется контрастом по скорости и манере передвижения. Один из партнеров движется стремительно, уносимый машиной, т. е. чем-то сверхличным, превосходящим масштаб отдельного человека; иначе говоря, он представлен как покидающий друга не просто по своей недоброй воле, но благодаря каким-то мощным попутным течениям жизни и судьбы, которые многократно усиливают его собственные возможности и возносят его ввысь. (Заметим, что этот аспект общели-

тературного мотива как нельзя более соответствует натуре чеховской героини, склонной нестись по течению, см. 2.1.1(г).

Некоторые примеры: «Максим Максимыч» Лермонтова — Печорин проявляет холодность к старому другу и уезжает в коляске, говоря «Всякому своя дорога», пораженный штабс-капитан горестно глядит вслед; «Нос» Гоголя — майор Ковалев видит свой нос проезжающим в карете; «Двойник» Достоевского — господин Голядкин видит своего двойника, узурпировавшего его права и привилегии, в карете его превосходительства; «Воскресение» Толстого — Катюша видит Нехлюдова в окне вагона и пытается бежать за поездом. Дистанция между двумя персонажами может подчеркиваться тем, что один из них формально приобретает новый статус, например, вступает в брак или в высшую должность. Например, в «Бедной Лизе» Карамзина героиня видит Эраста на улице в великолепной карете и узнает, что он женится на богатой вдове. Сходная ситуация в «Станционном смотрителе». В подобных случаях сам экипаж может быть частью ритуала, вводящего героя в его новое состояние. Именно так обстоит дело в «Анне на шее», или, например, в финале шекспировского «Генриха IV», где принц Гарри становится королем и отвергает своего собутыльника Фальстафа, который тщетно пытается привлечь к себе внимание короля во время его торжественного проезда по улицам Лондона.

'Дети, страдающие от слабости взрослого, вынужденные его опекать и удерживать от компрометирующих поступков' — также готовый мотив, встречаемый, например, у Диккенса (Нелл и дед в «Лавке древностей» и особенно кукольная швея и ее пьяница отец, с которым она обращается, как с малым ребенком, в «Нашем общем друге»), Достоевского (Коля и генерал Иволгин, «Идиот»; отчасти — Илюша и штабс-капитан Снегирев, «Братья Карамазовы»). Оригинальным вкладом Чехова в разработку мотива следует считать партию двух гимназистов, Андрюши и Пети, состоящую из одной, троекратно повторяемой фразы: «Не надо, папочка... Довольно, папочка...». Она произносится, с незначительными вариациями, по разным поводам: то когда Петр Леонтьич шепчет что-то Ане в окно вагона, то когда он пытается кричать что-то вслед проезжающей паре, то когда торопливо наливает себе очередную рюмку, — и всегда с испуганной, умоляющей интонацией.

Что же дает нам эта фраза, чем она так выразительна, что выдвигается на роль лейтмотива антилинии Петра Леонтьича? Когда подобная фраза является стереотипным ответом на слова какого-то персонажа, на его попытки выражать себя, свои мысли и мнения, то это означает, что последние лишены какого-либо веса и значения, «избыточны», и воспринимаются не как содержательные высказывания, на которые можно отвечать, возражать и т. п., а как манифестации некого болезненного, неконтролируемого и нежелательного для окружающих поведения. Что эта просьба — «не надо, будет, довольно» — оставляет без внимания смысл слов П. Л. и реагирует на них лишь в прагматическом плане, как на проявления пьяной несдержанности, подчеркнуто тем, что гимназисты отвечают ею и на эмоциональные излияния своего отца, и на наливание

лишней рюмки, приравнивая тем самым одно к другому. Когда к говорящему, страдающему, самостоятельному субъекту относятся таким образом, т. е. смотрят на него и на его самовыражение лишь как на объект (будь то объект сдерживания, как в чеховском рассказе, или, скажем, научного любопытства, как бывает в других ситуациях данного типа), это означает, что та индивидуальность, на которую он претендует, списывается со счетов. Это списание тем более бесповоротно, когда делается в простоте, исходит от любящих существ и продиктовано заботой и беспокойством, как в «Анне». Аналогичный пример находим в «Вишневом саде». Гаев все время пытается произносить монологи — о многоуважаемом шкафе, о русском мужике, о матери-природе; молодежь (Варя, Аня) его останавливает: «Дядя, ты опять!.. Вы, дядечка, молчите...» и т. п.

Подобное вынесение за скобку «сути» человеческих действий и высказываний, предполагающее полную их выхолощенность, — излюбленная стратегия Чехова, которую он осуществляет весьма разнообразными способами на различных уровнях повествования, от сюжета и диалога до синтаксиса и морфологии. О подобном отношении к людям и словам, которое можно назвать «переквалифицирующим», нам уже случалось говорить в другом месте[3]. В «Анне на шее» мы встретимся с ним еще не раз.

(1б) *Поездка в вагоне с мужем и элементы предыстории* (от слов «Молодые остались одни» до слов «чтобы Петра Леонтьича не увольняли»). В этом разделе дается прообраз печального периода в супружеской жизни Анны. Оставшись наедине с молодой женой, Модест Алексеич пытается сблизиться с нею. Как и в разделе (1а), здесь применен популярный литературный мотив с участием средства передвижения — 'любовные поползновения в экипаже (карете, поезде, автомобиле)'. В определенном смысле он прямо противоположен мотиву 'экипажа и пешехода', о котором говорилось ранее. Если там движение и стенки кареты или оконное стекло поезда разъединяли ранее близких людей, то в данном случае те же факторы способствуют любовному сближению героев, находящихся внутри экипажа[4]. В этой сцене вступают в действие такие постоянные для М. А. мотивы (развертывающие более общий тематический мотив 'Неравного брака'), как 'Приземленность', 'Физическая непривлекательность', 'Отвратительный контакт', а также мотивы 'Страсть к чинам', 'Наглая самоуверенность' и др.

Учитывая специфику момента, автор на первый план выдвигает физические черты супруга. Незабываем, в частности, его подбородок — «бритый, круглый, похожий на пятку». Это сравнение богато тематическими коннотациями.

Во-первых, автор на протяжении новеллы дает ряд штрихов, подчеркивающих в Модесте Алексеиче момент физической приземленности, грубой животной телесности, слепой ко всему, кроме собственных потребностей. Эта прозаическая, неаппетитная телесность дает себя знать в его обжорстве, храпе и других деталях, среди которых находит себе место и подбородок, имеющий сходство с пяткой. Пятка — часть тела, несомненно способная ассоциироваться с косностью, толстокожестью,

приземленностью; среди прочего, она имеет признаки 'низа' и 'зада', разделяемые с другой подобной частью — седалищем. В то же время лицо — это 'верхняя' и 'передняя' зона, традиционно связанная с символикой души, индивидуальности, интеллекта, достоинства и т. п., так что снижающая функция сравнения очевидна. Более того, сразу становится ясно, что оно не может быть единичным, а должно принадлежать к целому классу сравнений и метафор, сопоставляющих голову и лицо с грубыми, инертными частями тела (который, в свою очередь, входит в еще более широкий класс тропов, развенчивающих духовное путем его опрокидывания в материально-телесное). Действительно, мы знаем такие выражения, как «думает не головой, а задницей», «душа ушла в пятки», встречаем в эпиграмме Пушкина слова *Твоя торжественная рожа / На бабье гузно так похожа*, и т. д.

Во-вторых, пятка выступает как носитель признака 'голое, обнаженное', который в описании внешности Модеста Алексеича явно играет важную роль и даже дан прямым текстом («это свежевыбритое, голое место»). 'Голое' выступает в двух значениях: как неодетое, неприкрытое и как безволосое, и вызывает по крайней мере три ряда ассоциаций. (а) Поскольку пятка — часть тела, в обычных цивилизованных условиях скрытая от глаз и уж во всяком случае не выставляемая напоказ, именно в силу своей сравнительной неэстетичности, то вид обнаженной пятки, красующейся на заметном и почетном месте — на лице — может восприниматься как выражение наглости, оскорбительной самоуверенности, бесцеремонности. (б) Поскольку пятка — одна из характерных безволосых частей тела, то подобная метафора может вызывать представление о евнухоидном, «бабьем» лице (ср. идею немужественности в пушкинском сравнении), усиливая тем самым эротическую непривлекательность персонажа. В этом же направлении работает, по-видимому, и вызываемая пяткой цветовая ассоциация (желтоватый, «геморроидальный» цвет лица), и, возможно, женский род самого существительного, противопоставленный мужскому роду «подбородка». (в) Наконец, безволосость вписывается в семантический ряд, о котором мы получим представление, обратившись к полному тексту:

> «Самое характерное в его лице было отсутствие усов, это свежевыбритое, голое место, которое постепенно переходило в жирные, дрожащие как желе, щеки <...> Он улыбался своими маленькими глазками. И она тоже улыбалась от мысли, что этот человек может каждую минуту поцеловать ее своими полными, влажными губами <...> Мягкие движения его пухлого тела пугали ее, ей было и страшно, и гадко».

Как по атрибутам внешнего облика («голое место..., постепенно переходило..., желе..., маленькие глазки..., мягкие движения»), так и по производимому впечатлению («страшно и гадко») данный образ напоминает о существе типа слизняка, одна мысль о соприкосновении с которым вызывает содрогание. Здесь в первый раз представлен мотив 'Отвратительного контакта', становящийся одной из наиболее специфических для нашей новеллы манифестаций 'Неравного брака'. Мотив состоит в том, что противное, нечистое, неаппетитное тянется к нежному, деликатному, чувствительному и бесцеремонно его оскверняет (слово из чеховского

текста — см. конец главы). Голая, желеобразная, колышущаяся масса может вызывать и более пугающий ряд представлений — о бесформенном существе типа осьминога, об обволакивающих слизистых щупальцах (ср. зоологический термин «голые гады»). В этом случае страх героини, сопереживаемый читателем, имеет, видимо, не только физиологическую, но и литературно-мифологическую подоплеку: в замаскированном («сдвинутом»[5]) виде автор вводит архетипическую ситуацию девственницы, отдаваемой змею или дракону.

В-третьих, подбородок-пятка передает ту же идею неприятного контакта иным путем — обобщенно-символически, отвлекаясь от конкретной ситуации контакта и его участников. Метафорическое приравнивание лица к пятке может производить на читателя в какой-то мере то же физиологическое действие, что и идея их физического соприкосновения. В дальнейшем тексте рассказа мотив оскверняющего контакта еще раз появится в форме метафоры, лишь аллюзивно соотнесенной с супружескими поползновениями Модеста Алексеича (эпизод с грушей).

Мотив 'Страсти к чинам' (о нем см. выше, 2.1.1(г)) проявляется в том, что любовные заигрывания супруга принимают форму чиновничьего анекдота о трех Аннах, одной в петлице и двух на шее. В сюжетной линии М. А. эта подмена ожидавшегося любовного интереса карьерным повторится еще не раз.

Анекдот о трех Аннах — второй заметный мотив начала новеллы, повторяющийся в ее конце (первым был 'экипаж и пешеход'); таким образом, линия карьерных устремлений Модеста Алексеича также оформлена в виде кольцеобразного построения. Обратим внимание, что в линии М. А. это финальное повторение мотива сопровождается принципиальным укрупнением: в купе острота воспроизводится в пересказе и применительно к другому, неизвестному нам чиновнику, в финале же его сиятельство произносит ее лично и адресует непосредственно герою новеллы. В кольцевом повторении сцены с П. Л. и гимназистами столь радикального усиления не будет, что, по-видимому, отражает тематический контраст между линией М. А. и антилинией П. Л.: если в жизни неудачника Петра Леонтьича ровно ничего нового не происходит и все сводится к равномерному и медленному ухудшению, то Модест Алексеич, несомненно, относится к числу людей, умеющих превращать свои мечты в реальность.

Далее следует экспозиция, задержанная в начале новеллы. Вообще говоря, подобная композиционная перестановка настолько обычна, что для нее, как правило, не требуется особой мотивировки — автор просто прерывает поток конкретностей, которыми был начат рассказ, и переносит читателя в более общую перспективу[6]. Но в «Анне» введение предыстории получает хорошую сюжетную и психологическую мотивировку: сцены венчания и девической жизни Ани представлены в виде воспоминаний, flashbacks, проносящихся в голове героини, в то время как супруг пытается привлечь к себе ее внимание. Органичность данного решения в том, что здесь, повидимому, воспроизведена типичная реакция окружающих на этого неинтересного господина: его слушают по обязанности, думая при

этом о своем (ср. позже: Модест Алексеич выговаривает отцу Анны — тот страдает и испытывает сильное желание выпить; его сиятельство не реагирует на попытки М. А. острить и углубляется в газету). Это один из примеров «переквалификации» чеховских героев, на этот раз мужа Анны (об этом способе обращения с персонажами см. выше (1а)), инструментом которой в данной сцене является Анна с ее воспоминаниями. Как бы для того, чтобы сделать более заметным это несоответствие: «внимание мужа — невнимание жены», автор дает его два раза: 1) «Вот так, — сказал он, садясь рядом с Аней. Она вспоминала, как мучительно было венчание»; 2) «Модест Алексеич трогал ее за талию и похлопывал по плечу, а она думала о деньгах, о матери, о ее смерти». Повторение не только подчеркивает тематически значимый контраст в настроении мужа и жены, но также выполняет композиционную функцию, деля поток воспоминаний Анны на две серии: в первой — недавняя предыстория (венчание), во второй — более дальняя. Именно в этих flashbacks дана в разделе (1б) антилиния Петра Леонтьича, которая, как мы знаем, регулярно вторит линии Анны.

Первая серия воспоминаний содержит мотив 'Неравный брак', который здесь совмещен с характерным для Анны 'Эгоцентризмом': во время венчания ей казалось, что священник и гости смотрят на нее с симпатией и жалостью. Затем идут размышления Анны. Еще утром она была счастлива, что хорошо устроилась, а теперь она несчастна, ибо денег все равно нет. Она думает об отце и братьях. Это уже переход к антилинии Петра Леонтьича, представленной в данном случае мотивом 'Бедность': по лицам П. Л. и гимназистов во время свадьбы Анна видела, что у них нет ни копейки и что они, возможно, сегодня не будут ужинать. Что касается линии самой Анны, то в этих размышлениях переплетены два постоянных для героини мотива: 'Изменчивость настроений' (см. 2.1.1 (б)) и то, что можно определить как 'Бесполезное богатство'. Этот последний мотив будет играть в сюжете заметную роль. Он конкретизируется следующим образом: будучи замужем, Анна может пользоваться некоторыми благами и удобствами, но это пользование неотделимо от тягостного присутствия мужа и происходит под его контролем. Ей не удается ни получить что-либо лично для себя, ни передать отцу и братьям. В частности, денег, т. е. того из материальных благ, которое имеет смысл только при условии личной свободы, муж ей не дает. Позже эта ситуация будет повторяться, а затем обратится в свою противоположность.

Вторая серия воспоминаний подхватывает антилинию Петра Леонтьича и почти целиком посвящена отцу и братьям. Здесь продолжается мотив 'Бедность' (сплетенный со 'Слабостью к вину'), а также 'Попытки респектабельности' (Анна стыдится дешевой шляпки и дырочек, замазанных чернилами), и все это, как и в первой серии, с оттенком 'Эгоцентризма' (ей кажется, что все смотрят на эту шляпку и дырочки). Выходом из кризиса оказывается сватовство Модеста Алексеича, чьи основные качества кратко очерчены в конце второй серии воспоминаний, который является и концом всего вагонного эпизода.

Легко заметить, что во второй серии воспоминаний не соблюдена схема, согласно которой сначала дается какой-то эпизод из жизни Анны, а потом — из жизни ее отца и братьев. Это вполне понятно, так как этот композиционно передвинутый пассаж вообще занимает отдельное положение в фабуле и имеет иную логику. Здесь представлена исходная ситуация, когда Анна, ее отец и братья-гимназисты еще составляют единую семейную группу, живут одними интересами и заботами, и мотивы, впоследствии всецело отходящие к П. Л. и мальчикам, на данном этапе касаются и Анны (замазывание чернилами дырочек — ср. позже фрак, пахнущий бензином). Появление Модеста Алексеича — завязка всех последующих событий: именно с этого момента общая линия семьи разделяется на линию дочери и антилинию отца/ братьев, и начинается их контрапунктное сопоставление, наблюдаемое во всех дальнейших эпизодах.

Мы сказали, что вся первая часть — «Свадьба» — служит предвестием будущего развития событий. Развитие это, как мы знаем, состоит, в частности, в том, что Анна сначала помнит об отце и братьях, а потом забывает их. Раздел «Поездка в вагоне» — прообраз той стадии, когда Анна еще думает, помнит и беспокоится о своих родных. Следующий раздел первой части, к которому мы переходим, предвещает, помимо прочего, и перемену в отношении к родным.

(1в) *На полустанке* (от слов «Пока она вспоминала эти подробности, послышалась вдруг музыка» до слов «она будет счастлива непременно, несмотря ни на что»). Поезд делает остановку на небольшой станции, Анна слышит звуки оркестра, оставляет мужа в купе и выходит на платформу, в толпу гуляющих дачников, многие из которых любуются ею. Мрачные мысли героини в один миг сменяются душевным подъемом и мечтами о счастье. Этот эпизод — прообраз возрождения и успеха Анны во второй главе. Как и полагается сюжетному предвестию, он воспроизводит будущую ситуацию в редуцированном, эмблематическом варианте. Будущее освобождение Анны и ее выход в большой свет здесь спроецированы в физический акт выхода из купе на платформу. Если формирование 'новой Анны' займет несколько месяцев, то сцена на полустанке укладывается в несколько минут; и элементы будущего возрождения героини представлены здесь в недовоплощенном виде, принимая форму намеков, предчувствий, обещаний, грез и т. п. В частности, музыка, которой будет много в эпизоде бала, звучит и на полустанке. Но она доносится откуда-то из темноты, источник ее скрыт, и это волнует, манит в неизвестную даль, возбуждает смутные мечты. Другие моменты сцены также передают это ощущение таинственности и волнующих ожиданий: «Зачем мы здесь стоим? — спросила она. — Здесь разъезд, — ответили ей, — ожидают почтового поезда». Поэзия железной дороги, проносящихся в ночи поездов, грохочущих мостов, почты, далеких паровозных гудков, маленьких станций и разъездов посреди степи или леса и т. п. — весь этот романтически-ностальгический комплекс общелитературных образов и мотивов играет немаловажную роль в прозе и стихах XIX-XX веков и мог бы послужить предметом особого тематологического исследования. Здесь, конечно, ожидаемый почтовый поезд является безоши-

бочно найденной нотой, соответствующей настроению сцены. Глаголы без субъектно-объектных уточнений — «спросила она» (кого спросила?), «ответили ей» (кто ответил?) могут служить примером емкой детали, в которой одновременно выражены и это поэтическое настроение (благодаря легкости фразы, оголенности ее от реалистических подробностей) и постоянная черта характера героини ('неразличение людей', восприятие окружающих как массы, см. выше, 2.1.1 (в); ср. далее то же в совершенно ином контексте и ключе: «когда ее грубо ласкали и оскверняли объятиями...»). Поэтический строй сцены поддерживается также анафорическими повторами (тройное «и оттого что...»[7]).

Предвестием будущих перемен в судьбе Анны служит появление богача Артынова, которому приданы мефистофельские черты: черный плащ до пят, сапоги со шпорами и в особенности две собаки. По-видимому, мефистофельский мотив призван играть здесь свою обычную роль, символизируя всемогущество и соблазн исполнения желаний, причем последнее — в обмен на душу клиента или жизнь кого-то из его близких. Как мы знаем, триумф Анны будет достигнут, в переводе на язык метафор, именно такой ценой.

Опьяненная успехом, чувствуя на себе взгляды людей, становясь под лунный свет, чтобы все видели ее в красивом платье и шляпке, громко болтая по-французски ('Экстровертированность, кокетство, эгоцентризм', см. 2.1.1 (а)), Анна забывает все, о чем только что думала: «Она уже не помнила ни о матери, ни о деньгах, ни о своей свадьбе». Отсутствие упоминания об отце и братьях, очевидно, знначит, что героиня временно забыла и о них — прообраз окончательного забвения в конце новеллы.

(2) *После свадьбы*

Функция второй части — демонстрировать тяжелое и униженное положение героини, т. е. стадию сюжета, отказно предшествующую разительной перемене.

(2а) *Личная жизнь* (от слов «Молодые пробыли в монастыре два дня» до слов «Мерзавцы! Негодяи! Испортили инструмент!»). Данный раздел, как и ряд других, состоит из двух подразделов: в первом (до слов: «муж отдыхал и громко храпел») рассказывается о новой жизни Анны в доме мужа, во втором — об отце и братьях.

В *первом подразделе* добавляется несколько новых деталей, развивающих в основном уже знакомые мотивы, касающиеся Анны и Модеста Алексеича: 'Физическая непривлекательность', 'Страсть к чинам', 'Нудная положительность', 'Лишение пищи'. Анна тоскует в доме М. А.; за обедом муж ест много, говорит о чинах и наградах, произносит проповеди, потом отдыхает и громко храпит[8]. Анна от страха и неловкости не может есть и остается голодной. Представляет интерес использование некоторых общелитературных конструкций из сферы повествовательной техники — в частности, синтаксиса и глагольных форм — для выразительной подачи этих мотивов. Обращают на себя внимание в особенности однородные конструкции — перечисления типичных действий обоих супругов. Цепоч-

ки однородных членов, вообще говоря, могут выполнять самые различные тематические функции. В предложении: «Аня играла на рояле, или плакала от скуки, или ложилась на кушетку и читала романы, и рассматривала модный журнал» — монотонное следование однородных сказуемых интонационно гасит потенциальный патетический эффект слов «плакала от скуки», которые оказываются задвинуты в неакцентированную позицию, в середину ряда. Демонстративное приглушение негативных моментов — обычный способ усиления их эмоционального воздействия, особенно часто применяемый в поэзии (например, этот прием очень типичен для Ахматовой) и в литературе, работающей на «подтексте» (у Чехова и вообще в «модернизме» конца прошлого — начала нынешнего века). Следует заметить, что приглушение может достигаться не только интонационно-синтаксическими средствами, как в нашем примере, но и другими — например, лексическими или композиционными. Одно из них может быть усмотрено в той же фразе «Аня играла», причем речь идет не о каком-то отдельном приеме, но о другом аспекте той же перечислительной конструкции — о ее способности семантически уравнивать разноплановые предметы, отмеченной в свое время В. В. Виноградовым применительно к Гоголю[9]. Помещая слова «плакала от скуки» в ряд таких обыкновенных и даже приятных занятий, как «читала романы» и др., автор подавляет их патетичность. С другой стороны, происходит и обратное — вышеупомянутые занятия получают, по смежности с «плакала», неожиданно печальный резонанс.

Этот последний эффект мы наблюдаем и в следующем по порядку предложении: «За обедом Модест Алексеич ел очень много и говорил о политике, о назначениях, переводах и наградах, о том, что надо трудиться, что семейная жизнь есть не удовольствие, а долг, что копейка рубль бережет и что выше всего на свете он ставит религию и нравственность». Первое из сказуемых, «ел очень много», бросает иронический отсвет на все дальнейшие однородные члены, содержащие нравственные рассуждения. Но можно заметить здесь и некоторые другие аспекты однородности, не использованные в предыдущей фразе. В данном случае автор пересказывает нам речь, претендующую на солидность, и суммарное монотонное перечисление множества различных и якобы важных предметов в рамках одного предложения имеет явно ироническую цель. С «серьезной» точки зрения, каждая тема застольных бесед Модеста Алексеича заслуживала бы индивидуального резюме, а все вместе должны были бы вступать друг с другом в более тонкие логические отношения, чем многократно повторенная элементарная конъюнктивность. Но автор не относится серьезно к речам М. А. и поэтому допускает при их изложении компрессию и механизацию — известный прием, применяемый, например, Пушкиным в отношении романтических взглядов Ленского: *Он верил, что душа родная* и т. д. («Евгений Онегин», II, 8) и несколько ниже — по поводу соседей-помещиков: *Их разговор благоразумный/ О сенокосе, о вине,/О псарне, о своей родне* (там же, 11). Ясно, что при такой нивелировке различных высказываний (все вводятся одним и тем же *что* или *о*)

неизбежно ослабляется связь между ними — первый шаг к их обессмысливанию. К тому же союз *что*, скрупулезно повторяемый перед каждым из однородных передаваемых высказываний, настраивает читателя скептически в отношении последних. Ведь он обозначает границу между авторской и чужой речью, и раз автор считает нужным повторять данный сигнал перед каждой очередной мыслью героя, подтекстом неизбежно оказывается дистанцирование автора от говорящего. Финальная фраза первого подраздела: «Каждый человек должен иметь свои обязанности!» — которую Модест Алексеич произносит, «держа нож в кулаке, как меч» (попутно отметим: (а) кулак как элемент грубо-телесного, неэстетичного в М. А., и (б) картинную позу и метафору как характерные черты заключительной, виньеточной фразы), своей подчеркнутой внеконтекстностью как бы подытоживает эту линию на ослабление логической связности.

В качестве второго шага к обессмысливанию можно рассматривать сохранение специфической фразеологии говорящего при передаче его речей (см. чеховский и первый пушкинский примеры). Эта буквальность цитирования как будто противоречит упомянутой тенденции к сокращению и стандартизации пересказываемого текста и поэтому выделяется на ее фоне как курьез. На самом деле и то, и другое направлено к одной цели, а именно придать мыслям высмеиваемого персонажа механическое качество. Действительно, автор тем самым как бы показывает, что относится к ним не как к мыслям, т. е. к чему-то гибкому, допускающему понимание и перифразирование, а как к ригидному, инертному материалу, неотделимому от своей словесной оболочки, который невозможно пересказать собственными словами, а можно лишь заучить и повторить наизусть. Впечатление, что мы имеем дело с абракадаброй, с каким-то чуждым языком, усиливается в обоих примерах густой клишированностью передаваемого текста (у Ленского — романтические штампы, у Модеста Алексеича — пословицы и прописные истины).

Заметим далее, что весь раздел новеллы, в который входит интересующая нас фраза, написан в «хабитуалисе», повествующем о ежедневной рутине. Таким образом, к упомянутым ранее эффектам — непочтительного уравнения, нивелирования и спрессовывания (однородная конструкция) и обессмысливания (ослабление связей, буквальное воспроизведение) добавляется эффект многократного стереотипного повторения, усугубляющий то «наложение механического на живое», которое, по теории Бергсона, лежит в основе комического. В целом весь только что описанный комплекс средств продолжает уничижительную «переквалификацию» личности М. А., которая была начата ранее, в разделе (1б).

Во *втором подразделе*, где Анна уходит к своим, дается пока еще сравнительно стабильная и благополучная — хотя уже со значительными симптомами упадка — картина жизни Петра Леонтьича и мальчиков, равно как и отношений Анны с отцом и братьями. Что касается жизни, то дела еще не так плохи: Петр Леонтьич может накормить Аню, оставшуюся голодной после душеспасительных застольных речей мужа, он получает

какой-то доход от частных уроков и стремится иметь благопристойный вид. Артистические склонности П. Л. вносят в его жизнь некоторое разнообразие (фисгармония, живопись). В то же время порезанный при бритье подбородок лаконично совмещает оба главных лейтмотива П. Л.: 'Попытки респектабельности' (раз бритью, как и другим внешним приличиям, придается важность) и 'Слабость к вину' (рука плохо держит бритву; ср. расплескиваемое вино в начале рассказа). В сцене за обедом вторично проигрывается партия гимназистов с их лейтмотивной фразой «Не надо, папочка...». Петр Леонтьич неуравновешен и вспыльчив (кричит на детей). Что касается связи между героиней и родным домом, то в этом разделе она максимальная: Анна сама приходит домой к своим и участвует в их жизни — в дальнейшем будут только мимолетные встречи на людях с постепенным ослаблением прямого контакта. Правда, и теперь уже намечается трещина — отец и братья несколько стесняются Анны, не знают, о чем с ней говорить, хотя и любят ее по-прежнему.

(2б) *Общественная жизнь и денежные дела* (от слов «По вечерам муж Анны играл в карты» до конца первой главы). В предыдущем разделе шла речь о супружеской, домашней жизни Анны и Модеста Алексеича — здесь автор переходит в область общественных отношений, светских обязанностей, развлечений и материальных проблем. Общество, в котором проходят вечера Анны, — «чиновники и их жены, некрасивые, безвкусно одетые, грубые, как кухарки», — полная противоположность тому изящному, аристократическому, унаследованному от матери, что дремлет в ней и ждет своего пробуждения, как лебединая порода в гадком утенке, вынужденном томиться среди скучных и тупых обитателей птичьего двора. Раздел, — точнее, его *первый подраздел*, посвященный линии Анны, — строится по принципу нарастания. Автор постепенно расширяет сцену действия, показывая героиню сначала в роли хозяйки домашних карточных вечеров, затем в театре вместе с М. А. Нарастает и степень угнетения, которому она подвергается. Сначала показано, как муж ограничивает ее свободу, не отпуская от себя ни на шаг в театре (мотив 'Бесполезное богатство': получаемые женой блага — в данном случае театр — неотделимы от скучного присутствия мужа), как не покупает в буфете сладкое ('Лишение пищи'). Затем заходит речь о более активном принуждении: М. А. заставляет Анну раскланиваться перед влиятельными дамами (здесь начинается использование жены как инструмента карьеры, см. 2.1.2); это принуждение также развертывается постепенно, начинаясь с простых указаний в антракте на тех или иных влиятельных лиц и их жен. Эти действия мужа отчасти облечены в формы, выражающие мотивы 'Физическая непривлекательность', 'Приземленность', 'Отвратительный контакт'.

Особенно интересно представлен последний мотив, даваемый здесь (как и при сравнении подбородка с пяткой) в непрямой и метафорической форме. М. А. берет грушу, мнет ее пальцами и кладет на место. Вопросы типа: почему в данном месте текста фигурирует именно данный объект, а не другой, по видимости равноценный ему (груша, а не персик или яблоко)? — принадлежат к числу весьма важных, так как наглядно

демонстрируют пронизанность художественного текста тематическими инвариантами и необходимость уяснения приемов выразительности, с помощью которых эти инварианты маскируются и принимают разные обличия. В данном случае ответ однозначен: груша — нежный, легко портящийся предмет, который непозволительно трогать пальцами и тем более мять; кроме того, груша — предмет «женского рода»; обращение Модеста Алексеича с грушей манифестирует один из постоянных мотивов его образа и в точности соответствует идее, выраженной прямым текстом несколькими абзацами ниже применительно к Анне: «ее грубо ласкали и оскверняли объятиями, наводившими на нее ужас». Параллелизм между грушей и женщиной можно с известной долей гипотетичности развить далее: и та, и другая оказываются недоступными для М. А., который в обоих случаях, предварительно осквернив объект своего выбора, вынужден в конечном счете от него отступиться... Горечь и разочарование Анны выражены в пассаже о собирательном «страшном человеке», уже прокомментированный ранее (в 2.1.1(в)). Этот пассаж играет разграничительную и связующую роль при переходе ко второму подразделу раздела (2б), дающему очередной кусок антилинии Петра Леонтьича.

Особенность *второго подраздела* в том, что антилиния Петра Леонтьича и гимназистов дается здесь не отдельно, как обычно, а совмещенно с продолжающейся линией Анны и М. А. Последний распространяет здесь свою тиранию с Анны на ее отца и братьев. В соответствии с общей темой раздела (2б), родные героини представлены здесь с точки зрения их денежных и материальных дел, и положение оказывается гораздо менее благополучным, чем в разделе (2а): П. Л. в долгах, мальчики ходят в рваных сапогах и поношенных брюках. Модест Алексеич проявляет 'Нудную положительность' в своих наставлениях отцу Анны, передаваемых, как и в (2а), в выхолощенном виде (перечисления, сведение речи к союзам и служебным оборотам). В то же время невнимательность слушателя, испытывающего сильное желание выпить, продолжает линию на «переквалификацию» речей М. А. (см. то же ранее в вагоне с Анной, раздел (1б)).

Заключительный абзац этого раздела — о том, что Модест Алексеич не давал жене и ее родным денег, но дарил ей кольца, браслеты и броши на черный день и часто отпирал ее комод, чтобы проверить, все ли вещи целы, — продолжает развивать мотив 'Бесполезное богатство': Анна не имеет власти над тем, чем пользуется, и пользование сопряжено с присутствием мужа. Однако предвестие близких перемен в этом плане можно видеть в том, что налицо хотя бы внешняя видимость дарения — до сих пор среди манифестаций данного мотива никакая передача ценностей не фигурировала.

(3) *Бал*

Как в сказке о Золушке, возрождение героини начинается с бала, на котором ее красота и изящество неожиданно открываются всему свету. Пародийным отражением принца, пленяющегося героиней на балу, явля-

ется престарелый «его сиятельство» — таинственный персонаж, чье имя, внешность и должность остаются скрытыми от читателя и чьи аналогии с монархом проступают как в подразумеваемом княжеском титуле, так и в том несомненном царственном ореоле, которым он окружен с самого начала новеллы. Еще до своего помпезно обставленного появления в сцене бала его сиятельство незримо царит над изображенным в новелле миром. Он раздает награды, решает судьбу людей, внушает пиетет и страх. О нем благоговейно упоминают, на него уповают в трудные минуты жизни как на высшую инстанцию. Образ его сиятельства как бы освящает брак Модеста Алексеича, начинающего свою семейную жизнь цитатой из его изречений. А в конце его сиятельство играет роль Юпитера, чье внимание к жене может быть лишь высокой честью для мужа. В рассказе есть намеки на то, что его сиятельство, как настоящий монарх, властвует в этом мире уже давно — по меньшей мере над целым поколением подданных, и что его власть распространяется не только на чиновников круга Модеста Алексеича, но и вообще на всех смертных. Его доминирующая фигура осеняла детство героини: «Когда-то в детстве <...> самой внушительной и страшной силой <...>, о которой в семье всегда говорили и которой почему-то боялись, был его сиятельство».

Со своей стороны, и сам мир нашей новеллы оказывается устроен таким образом, что присутствие в нем подобной полумифической авторитарной фигуры не кажется странным. Обратим, например, внимание на интересную особенность бала: похоже, что на нем представлен полностью весь универсум новеллы, со всеми ее главными и эпизодическими персонажами. «Аня окинула взглядом залу <...> и сразу отличила в толпе всех своих знакомых, всех, кого она раньше встречала на вечерах или на гуляньях, всех этих офицеров, учителей, адвокатов, чиновников, помещиков, его сиятельство, Артынова и дам высшего общества». Здесь и Петр Леонтьич, и офицер из детства Ани — словом, этот бал есть встреча всех действующих лиц и всех известных героине людей, и, по-видимому, только их. Такой тип повествования, где пространство заполнено одними и теми же лицами, снова и снова как бы по прихоти судьбы встречающимися друг с другом в разных местах, и где нередко даже задний фон действия, даже толпа статистов состоит из персонажей, уже фигурировавших где-то ранее (неважно, непосредственно ли на страницах рассказа или в воспоминаниях героев), — хорошо известен: так написаны, например, романы Диккенса, Ильфа и Петрова, «Доктор Живаго» и др. Одна из возможных функций данного способа повествования состоит в том, что создается более или менее искусственный замкнутый универсум, в котором все разнообразие событий моделируется на строго ограниченном, обозримом человеческом и географическом материале. Это дает читателю приятное ощущение перехода из действительности в особую страну фантазии, целиком предоставленную в его распоряжение, в чем-то игрушечную, доступную для обозрения, быстро становящуюся знакомой территорией. Для подобных искусственных пространств типична тенденция к автономии и самодостаточности, они стремятся спроецировать в себя цельность реального мира с его много-

образием уровней, компонентов и дифференциальных признаков. В частности, в них нередко имеется и свой собственный центр, свой источник авторитета и власти. Такова, например, сказка, где действие обычно происходит «в некотором государстве», во главе которого неизменно стоит царь. Поскольку мы обнаружили, что город, нарисованный в «Анне на шее», имеет указанные выше черты, то и наличие в нем фигуры типа царя или принца воспринимается как нечто более естественное, чем если бы речь шла, скажем, о мире «Дамы с собачкой» или «Ионыча» — незамкнутом, связанном различными нитями со всем окружающим миром и стремящемся к иллюзии реальности.

Модест Алексеич, главная цель которого чины и ордена, смотрит на предстоящий зимний бал как на удобную возможность привлечь к себе благосклонное внимание начальства. Для этого он намерен использовать новое, недавно приобретенное средство — прелестную молодую жену. Как сказано в 2.1.2, своей цели он достигнет, но при этом инструмент перестанет повиноваться хозяину и обретет самостоятельную жизнь. Третья часть новеллы, самая длинная из всех, демонстрирует внешний механизм этого освобождения (внутренние, психологические предпосылки которого накапливались уже давно). Он заложен в законах бала и светского общения, предполагающих такие операции, в которых Модест Алексеич не может сопровождать и опекать жену, как он привык делать; впервые она сможет располагать чем-то лично для себя, без его тягостного присмотра. Вступив на паркет дворянского собрания, Анна попадет в зону действия сил, которые неудержимо унесут ее от мужа — и она уже не захочет вернуться под его контроль (одновременно они унесут ее и от родных).

(3а) *Приготовления к балу* (глава II, до слов: «Через нее я могу получить старшего докладчика!»). Данный раздел, естественно, содержит предвестие этих перемен — они разыгрываются в уменьшенном виде, на конкретном и изолированном объекте, играющем символическую роль. Муж поручает Анне сшить бальное платье. Он вынужден предоставить ей некоторую свободу действий, так как сам не понимает ничего в этих делах. Более того, ему приходится впервые дать ей в руки деньги. Правда, Модест Алексеич пытается найти себе замену в деле надзора над женой, приставив к ней двух мегер-чиновниц: «Только, пожалуйста, посоветуйся с Марьей Григорьевной и с Натальей Кузьминишной». Но Анна чувствует: платье — это та сфера, куда гипнотическая власть мужа не распространяется, и позволяет себе ослушаться: «Она <...> ни с кем не советовалась, а поговорила только с отцом и постаралась вообразить себе, как бы оделась на бал ее мать».

Пора сказать несколько слов о функции образа матери, к которому Анна мысленно обращается трижды по ходу рассказа (в вагоне, при шитье платья и в сцене бала). В сюжетах типа Золушки играет большую роль то, что герой (героиня) принадлежит к иной, более высокой и одухотворенной породе существ, чем его мучители. Голос крови так или иначе дает себя знать: например, в сказке Андерсена утенок испытывает непонятное волнение при виде лебедей. Тот круг, в котором приходится существовать

герою, пытается сделать его подобным себе и вытравить из него память о его происхождении. Напротив, герой черпает в этой памяти силы для сопротивления. Он преклоняется перед своими умершими или отсутствующими родителями (речь обычно идет о каком-то одном из родителей), культивирует их образ, хочет больше узнать о них и подражает им. Процесс освобождения героя от чуждого ига — это одновременно процесс его уподобления отцу или матери, возрождения родителя в герое[10]. Одним из наиболее чистых примеров данного мотива является драма Эдмона Ростана «Орленок», где изображен сын (юный герцог Рейхштадтский), преклоняющийся перед образом отца (Наполеона) и стремящийся стать его новым воплощением, между тем как враги (австрийский двор), в чьей власти находится герой, ненавидят отца и пытаются искоренить всякую память о нем. Важную символическую роль в стремлении героя отождествить себя с родителем может играть принадлежавший последнему костюм (униформа, платье, головной убор), который герой надевает или примеряет, или (как в «Анне») имитация такого костюма[11]. Нетрудно проследить мифологические и магические источники этой символики, распространенной в литературе во множестве вариантов.

В «Анне на шее» превосходство героини над уродливыми чиновничьими женами, в кругу которых она вынуждена проводить свое время, явственно связано с мотивами происхождения и наследственности. От матери к ней перешли изящество, кокетство, хороший вкус[12], от отца — нервность и манера прихорашиваться. Подготовка к балу — это приближение того волнующего момента, когда порода громко заговорит в Анне и высоко вознесет ее над бездарным чиновничьим миром, пленницей которого она нечаянно оказалась. Поэтому такой технический процесс, как изготовление бального платья, становится одним из значительных моментов рассказа: он описывается автором в лирическом, задушевном тоне и насыщен интимными воспоминаниями героини. Именно в этом разделе мотив матери развернут с наибольшей подробностью.

Проникновенный пассаж о матери «заземляется» комическим выходом Модеста Алексеича. Данная сцена в ряде отношений повторяет вагонный эпизод (1б). И там и здесь мотив 'Страсть к чинам' выражен с помощью иронической контрастной замены: М. А. проявляет карьерную заинтересованность вместо ожидаемой любовной. Оба раза, оказываясь наедине с молодой женой, предстающей перед ним в блеске новизны и соблазнительности, он думает по преимуществу о том, как бы с помощью ее красоты произвести впечатление на начальство. В эпизоде с платьем, однако, мотив этот дан сильнее, чем в купе (с более четко развернутым отказным движением при переходе от эротического интереса к служебному). Повторение вагонной сцены происходит в повышенном эмоциональном ключе. Торжественность М.А. пародийно вторит патетической взволнованности Анны: для обоих приближается момент исполнения заветных желаний.

(3б) *Успех Анны в танцах* (от слов «Поехали на бал» до слов «Едва громадный офицер успел поблагодарить ее»). Описание бала, даваемое в этом разделе, выполнено в духе классических бальных эпизодов русской

литературы: мы находим здесь черты, напоминающие о соответствующих сценах у Грибоедова, Пушкина, Толстого. Конечно, у Чехова вся эта традиционная поэзия и торжественность бала серьезна лишь наполовину: многие моменты, которые в старых описаниях балов подавались в лирико-патетическом тоне, у него заметно снижены, окрашены иронией и отчужденностью, — правда, выдержанными в добродушном и неназойливом ключе.

Поднимаясь под руку с мужем по лестнице дворянского собрания (лестница — известный символ восхождения к новой жизни!), героиня входит в новый для нее мир имперско-бюрократической солидности и помпы, где гремит полковая музыка и армейский мундир соседствует с адвокатским фраком, где присутствуют все атрибуты закатывающейся эпохи, незабываемо перечисленные поэтом: и военные астры (эполеты громадного офицера, приглашающего Анну на вальс), и барская шуба (шубы в передней), и астма (Артынов). В подъезде «пахнет светильным газом и солдатами», в толпе мелькают веера, глубокие декольте и орденские ленты, а в галантных шутках высокопоставленных лиц фигурируют гауптвахта и артиллерия.

Войдя в залу, Анна ощущает в себе рождение нового человека, и отождествление с матерью кажется в эту минуту почти реальностью: «Она шла гордая, самоуверенная, в первый раз чувствуя себя не девочкой, а дамой, и невольно походкою и манерами подражая своей покойной матери»[13] В этом разделе Анна становится «королевой бала», и не случайно автор дает в его начале общую панораму того мира, который героине предстоит покорить. Панорамный взгляд будущего завоевателя на объект завоевания — весьма эффектный общелитературный мотив (ср., например, взгляд Растиньяка на Париж в финале «Отца Горио»), и ради него Чехов идет даже на некоторое нарушение правдоподобия, показывая бальную залу так, как если бы Анна смотрела на нее с возвышения, чего на самом деле нет:

> «Аня окинула взглядом залу и подумала: „Ах, как хорошо!" и сразу отличила в толпе всех своих знакомых, всех, кого она раньше встречала на вечерах и на гуляньях, всех этих офицеров, учителей, адвокатов, чиновников, помещиков, его сиятельство, Артынова и дам высшего общества, разодетых, сильно декольтированных, красивых и безобразных, которые уже занимали свои позиции в избушках и павильонах благотворительного базара, чтобы начать торговлю в пользу бедных».

С первых же минут бала героиня освобождается от власти мужа: «В первый раз в жизни она почувствовала себя богатой и свободной». Чтобы подчеркнуть переломный характер этой точки сюжета, автор оформляет ее поэтической метафорой: «Она отлетела от мужа, и ей уж казалось, будто она плыла на парусной лодке, в сильную бурю, а муж остался далеко на берегу...» Начинается сдвиг ролей: до сих пор Модест Алексеич односторонне эксплуатировал соседство молодой красивой жены в качестве инструмента карьеры — теперь и она начинает использовать его присутствие на своем пути к светскому успеху: «Она уже угадала инстинктом, что близость старого мужа нисколько не унижает ее, а, наоборот, кладет на нее печать пикантной таинственности, которая так нравится мужчи-

нам»[14]. Отметим переходный и потому двойственный характер этого сюжетного момента. Муж всегда находился рядом с Анной, никогда не отпуская ее от себя (см. выше о театре), и это продолжает иметь место. Однако положение осталось идентичным лишь внешне, по существу же соседство мужа получило неожиданно противоположную функцию, способствуя успеху Анны у мужчин. Следующим шагом ее эмансипации будет оставление мужа, пока что чисто символическое: ее уносит на лодке, он остается на берегу; отметим здесь блестящее совмещение, с одной стороны, общелитературного мотива 'экипаж и пешеход', о котором была речь выше в связи со свадебным поездом, с другой — склонности Анны 'плыть по течению', которая является одним из ее центральных мотивов (см. 2.1.1 «г»).

Успех Анны в танцах развернут в два этапа, между которыми в виде «прокладки» дан очередной эпизод из антилинии Петра Леонтьича, о чем будет сказано ниже. *Первый этап* имеет, так сказать, массовый характер: Анна танцует все танцы подряд, переходит из рук в руки, говорит на всех языках, полностью погружена в стихию бала и затеряна в толпе. Правда, здесь появляется одна индивидуальная фигура — громадный офицер, но его приглашение на вальс скорее служит предвестием второго этапа, чем играет самостоятельную роль. Точка зрения повествователя приближена к мыслям самой героини: «ей казалось<...> танцевала страстно, с увлечением.., не думая ни о муже, ни о ком и ни о чем<...> это было ясно», и т. п. *Второй этап* — детальное описание одного танца, мазурки, с одним партнером — громадным офицером. Эпизод успеха Анны развивается, таким образом, от общего и усредненного к единичному, красочному, характерному, от массовой сцены к персональному «номеру». Колоритная пара вызывает одобрение публики, с точки зрения которой и описывается в основном этот танец. Перемена точки зрения (на первом этапе героиня смотрела на мир — теперь мир смотрит на нее) отражает, конечно, ее продвижение к вершине, завоевание ею общего внимания[15]. Второй этап состоит из *двух контрастных моментов*, разделенных репликой зрителей: «Браво, браво!» Сначала Анна порхает вокруг партнера со страстью и задором, тогда как он движется важно и тяжело, протягивает к ней руки «милостиво, как король»; потом, наоборот, офицер оживляется, поддается чарам Анны и танцует легко и молодо, в то время как она лишь поводит плечами и лукаво улыбается, «словно она — королева, а он — раб». Именно эта мазурка, с ее отчетливо отказным построением, воплощает идею завоевания: в «трудном» поединке с офицером Анна одерживает победу и становится королевой бала. В этот-то момент на сцене и появляется царственный поклонник Золушки — его сиятельство.

В общем, все в этом разделе складывается благополучно для героини, все обещает ей счастье и все ей нравится — в том числе и Петр Леонтьич, подходящий к ней в перерыве между танцами с блюдечком мороженого (прокладка между первым и вторым этапами). Конечно, он жалок и в этой сцене, где все детали — пахнущий бензином фрак, дрожащие руки, неуместно вынимаемая пачка денег, слова сожаления о раннем браке Анны — указывают на уже печально знакомые мотивы его образа ('По-

пытки респектабельности', 'Слабость к вину', 'Виноватость'). Но все же отец и дочь любуются друг другом: «Ты очаровательна сегодня», — говорит он, «Как он мил, когда трезв», — думает она. Эта идиллия продлится недолго: она играет роль отказа перед следующим разделом, где естественные человеческие отношения портятся под развращающим виляние м «высших сфер».

(3в) *Приобщение к высшим сферам* (от слов «как публика вдруг расступилась» до слов «повалилась в постель и тотчас же уснула»). Явлением его сиятельства открывается новая фаза восхождения героини — ее приобщение к избранному обществу, к миру власти и денег. Выход его сиятельства оформлен эффектным преподнесением, лишний раз напоминающем о его царственном качестве: «Публика вдруг расступилась и мужчины вытянулись как-то странно, опустив руки... Это шел к ней его сиятельство, во фраке, с двумя звездами». Речь его строится по типично авторитарной модели, в которой милости, галантности, шутке могут быть приданы обертоны приказа, приказ же смягчается маской смиренной просьбы.

> « — А я прикажу посадить вашего мужа на гауптвахту за то, что он до сих пор скрывал от нас такое сокровище. Я к вам с поручением от жены, — сказал он, пожимая ей руку. — Вы должны помочь нам... М-да... Нужно назначить вам премию за красоту... как в Америке... М-да... Американцы... Моя жена ждет вас с нетерпением».

Попутно отметим великолепную образно-лексическую и интонационную нюансировку всей этой тирады: пикантность первой фразы, со скрыто-эротическим мотивом отторжения героини от мужа и детски-обиженным «А я», интересно контрастирующим со строгим «прикажу посадить на гауптвахту»; множественное число «мы» («скрывал от нас»), в котором могут быть услышаны разные нотки — и демократическая (все наше общество), и элитарная (мы — люди избранного круга), и галантно-фривольная (мы — члены мужского клуба знатоков и ценителей женской красоты); резкий переход от игривости первой фразы к серьезности второй, с рукопожатием, с разыгранной неофициальностью, семейной короткостью и деловитой простотой: «Я к вам с поручением от жены» (не «моей жены», не «супруги», не «княгини», а просто «от жены»); затем непроизвольное возвращение к автоматической галантности, на сей раз со старческими черточками — мычанием, забыванием слов и туманными воспоминаниями об американцах с их экзотическими обычаями (отметим специфический оттенок, который вносит словечко «американцы» — особая форма с трудноуловимым значением, выражающая, среди прочего, некий фамильярный космополитизм, элитарную интимность отношений с инокультурами; говоря *американцы, французы* и т. д. вместо *Америка, во Франции* и т. п., мы как бы игнорируем официальные границы и апеллируем непосредственно к людям); наконец, краткая и сухая финальная фраза, которой опытный causeur выпутывается из словесных затруднений, возвращаясь в приличествующую ему позицию достоинства и власти.

Вообще, мир данного раздела преисполнен солидности, проникнут идеей статуса, несет на себе черты той величественной дряхлости, о которой

убедительно писал Берковский в своей работе о Чехове, говоря, что это мир, «устаревший в своих основах», «более чем зрелый» и «тоскливо знакомый всем и каждому»[16]. Все в нем давно разучено и ритуализовано, от механизмов служебного продвижения до каламбуров и галантных острот. Усталой торжественностью (столь противоположной легковесности отца Анны) отмечены фигуры крупного плана: нелегкий на подъем громадный офицер, престарелый его сиятельство, дама с большим камнем во рту, страдающий астмой миллионер Артынов... Последний явно принадлежит к тому широкому типологическому классу образов, где престиж и власть предстают во внешне инертном, немощном обличии и кажутся эманацией какого-то источника высшего, внетелесного порядка, вызывая тем больший пиетет. Примеры такого рода достаточно известны: например, это всевозможные полководцы и вожди, распоряжающиеся судьбами народов с носилок или из инвалидной коляски (как пушкинский Карл: «вдруг слабым манием руки на русских двинул он полки»); это одряхлевший и полусонный Кутузов у Толстого; булгаковский Воланд, появляющийся на балу в грязной ночной рубахе и стоптанных туфлях; больные Понтий Пилат и генерал Хлудов у того же автора и многие другие.

Наивной героине, впрочем, весь этот старый мир кажется новым и полным чудес. Весь эпизод бала автор пропускает через ее восторженное восприятие, прибегая иногда и к имитации ее голоса («Было очень, очень весело!»), но одновременно он находит разнообразные способы введения собственной иронической точки зрения. Одним из интересных примеров является трансформация прямой речи при передаче тостов в конце раздела (3в). Первый тост взят в кавычки, но не дан с новой строки, как всегда дается у Чехова прямая речь: «Его сиятельство провозгласил тост: „В этой роскошной столовой будет уместно выпить за процветание дешевых столовых, служивших предметом сегодняшнего базара“». Второй тост вообще не выделен как реплика, а оформлен в виде пересказываемой речи, впрочем, частично заключенной в кавычки, указывающие на точность передачи: «бригадный генерал предложил выпить „за силу, перед которой пасует даже артиллерия“, и все потянулись чокаться с дамами». Подобное цитирование сообщает репликам его сиятельства и генерала своеобразный предметный оттенок, и, более того, весь пассаж (от слов «Его сиятельство» до слов «с дамами») имеет черты сходства с перечислением однотипных объектов (два приведенных фрагмента синтаксически параллельны и следуют подряд, как это бывает в перечислительных конструкциях — см. выше). Эта серия демонстративно «субстантивированных» реплик может тематически интерпретироваться двояко: в перспективе героини — как элементы некого перечня ценностей, сюрпризов, подарков, полученных ею от жизни в этот удивительный вечер, а в авторской перспективе — как признак того, что перед нами не высказывания в собственном смысле, а ритуальные формулы, механически пускаемые в ход в нужных местах.

Привычными, хорошо отработанными приемами героиню берут в оборот и вовлекают в манипуляции, форма которых является классической и «тоскливо знакомой» еще с пушкинских времен. Так как внешне это

имеет вид службы и работы (благотворительный базар), то тем самым иронически осуществляется формула Модеста Алексеича: «Каждый человек должен иметь свои обязанности».

Между разделами (3в) и (3б) обнаруживается значительный композиционный параллелизм (см. схему). Как и в предыдущем разделе, в (3в) возвышение героини происходит в два этапа, из которых первый развертывается на людях, а второй — в узком избранном кругу. Как и в (3б), героиня *на первом этапе* принадлежит всему обществу и, разливая чай на благотворительном базаре, вступает в контакт со всеми участниками бала, а на *втором*, направляясь в столовую, имеет одного колоритного партнера (Артынова) и вновь попадает в поле зрения его сиятельства. Первый этап в (3б) и (3в) кончается аналогичным образом: Анна опьянена успехом и понимает, что в этом ее призвание. Ср. (3б): «Она имела успех у мужчин, это было ясно, да иначе и быть не могло»; (3в): «глубоко убежденная, что ее улыбки и взгляды не доставляют этим людям ничего, кроме большого удовольствия. Она уже понимала, что создана исключительно для этой шумной, блестящей, смеющейся жизни». Как и в предыдущем разделе, «прокладкой» между этапами успеха Анны служит очередная сцена из антилинии Петра Леонтьича. Эти две встречи отца и дочери имеют ряд идентичных моментов. Оба раза П.Л. подходит к Анне, приносит ей что-то (мороженое, десять рублей), после чего уходит танцевать с дамой, в то время как Анна провожает его глазами и думает о нем. Но сходство внешнего строения и одинаковость позиции (в середине раздела, между двумя этапами) лишь подчеркивают контрастный характер двух явлений

(3б) Успех в танцах

Первый этап: «массовый»	Прокладка из антилинии П.Л.	Второй этап: «индивидуальный»		
Анна танцует со всеми Точка зрения Анны	П.Л. подходит с мороженым, трезв	Анна танцует с громадным офицером Точка зрения зрителей		
		1-й момент: офицер — «король»	«Браво, браво!»	2-й момент: офицер — «раб», Анна — «королева»

(3в) Приобщение к высшим сферам

Первый этап: «массовый»	Прокладка из антилинии П.Л.	Второй этап: «индивидуальный»
Анна участвует в благотворительном базаре	П.Л. подходит с деньгами; пошатывается, выкрикивает, пьян	Анна — в столовой, в избранном обществе (его сиятельство, Артынов, генерал)

Петра Леонтьича. В (3б) он трезв, чувствует себя слегка виноватым и говорит дочери добрые слова; в (3в) он пьян, держится надменно и не произносит ни слова. В (3б) он ловко и изящно уносится со своей дамой в танце; в (3в) — пошатывается и что-то выкрикивает, к великому конфузу своей дамы. В (3б), глядя вслед отцу, Анна думает: «Как он мил, когда трезв», а в (3в) со стыдом вспоминает о пьяном скандале, учиненном им три года назад на таком же балу. Это ухудшение в антилинии отца, столь заметное благодаря идентичному положению «прокладок» в (3б) и (3в), служит главным настораживающим сигналом в мажорном повествовании об успехах дочери.

Конец бала и раздела совпадает с утренним пробуждением большого города: «Когда Аню провожали домой, то уже светало и кухарки шли на рынок». Перед нами очередная литературная реминисценция (ср. конец дня Онегина: *В постелю с бала едет он,/ А Петербург неугомонный/ Уж барабаном пробужден./ Встает купец, идет разносчик* и т. п.), столь характерная для нашего рассказа с его итоговым колоритом, с его картиной классически завершенной культуры.

(4) *После бала*

Функция этой части — продемонстрировать и закрепить новую ситуацию, возникшую в результате всех происшедших событий.

(4а) *На другой день после бала* (от слов «Во втором часу ее разбудила горничная» до слов «Подите прочь, болван!»). На следующий день Анна, так сказать, просыпается знаменитой (сюжетная конструкция «Затемнение» — поразительный результат предыдущего развития показывается после паузы и неопределенности; см. статью № 6 в настоящей книге). Она обнаруживает, что стала объектом поклонения, видя у своих ног Артынова, а также двух других мужчин, которых прежде боялась: его сиятельство и Модеста Алексеича (визит его сиятельства может рассматриваться как реминисценция мотива принца, разыскивающего Золушку после бала). Мужа она с презрением прогоняет, эффектно мстя за все перенесенные унижения.

(4б) *Дальнейшая жизнь* (от слов «После этого у Ани не было уже ни одного свободного дня» до конца рассказа). Теперь между Анной и М.А. устанавливаются отношения, полярно противоположные первоначальным. Мотив 'Бесполезного богатства' прошел три фазы. В прежней жизни Анны удовольствия и блага были неотделимы от несносного присутствия мужа, причем денег она не получала и на этом условии. Затем, в сцене бала, как мы уже отмечали, момент присутствия мужа сохраняется, но получает противоположную функцию. В заключительном разделе новеллы Анна распоряжается деньгами М.А. совершенно свободно и заочно — его присутствие не допускается: «Она не просила, не требовала, а только посылала ему счета или записки: „выдать подателю сего 200 р.“ или „немедленно уплатить 100 р.“».

Эмансипация героини привела к тому, что ее сюжетная линия (I), склеенная с линией Модеста Алексеича (II), обособилась от последней: начиная с эпизода бала, каждый из них живет, хотя бы внешне, отдельной жизнью и идет к успеху своим путем. Поэтому итоговый раздел (4б) членится не на два подраздела (Анна/М.А. — Петр Леонтьич), как большинство остальных разделов, а на три (Анна — М.А. — П.Л.), В линии мужа, как всегда, господствует мотив 'Страсть к чинам', который завершается триумфом — получением долгожданного ордена; этот пик линии М.А. не вполне синхронизирован с аналогичным пиком в линии Анны, наступая позже него. Как обычно, указанный мотив реализуется через игру и взаимозамену семейно-любовного и карьерного элементов. На этот раз она имеет форму каламбура: его сиятельство произносит свою дежурную остроту о трех Аннах, в которой жена приравнивается к ордену св. Анны, а М.А. отвечает шуткой об имеющем появиться на свет маленьком Владимире. В антилинии Петра Леонтьича все протекает по-прежнему, но с ухудшением. Мотив проезжающего экипажа и неудачника, стоящего на обочине дороги, который в (1а) давался завуалированно, здесь повторяется в более явном виде. Помимо этих повторений, возвращающих нас к началу новеллы, в создании безнадежной атмосферы финала участвуют применяемые здесь глагольные формы хабитуалиса: «Когда <...> им встречалась Аня на паре <...> Петр Леонтьич снимал цилиндр и собирался что-то крикнуть, а Петя и Андрюша брали его под руки и говорили умоляюще: — Не надо, папочка... Будет, папочка...». Подобные концовки типичны для чеховских рассказов, выражающих тему засасывания человека пошлой и монотонной жизнью. С помощью форм обыкновения читателю дают понять, что действие «зациклилось», перешло в стадию бесконечных повторений, и следовательно никаких новых событий не предвидится. Такой финал имеют «Ионыч», «Душечка», «Дама с собачкой», «Скрипка Ротшильда», «Дорогие уроки», «Володя большой и Володя маленький» и многие другие. Ср. в «Ионыче»: «Провожая их на вокзале, Иван Петрович, когда трогается поезд, утирает слезы и кричит: — Прощайте пожалуйста! — И машет платком».

5. Замечания о стиле

Как говорилось, в сюжетном отношении «Анна» представляет собой компромисс между ранней и поздней манерами Чехова, между парадоксально-эксцентрическим и монотонным «жизнеподобным» развитием действия. Что касается стиля (понимаемого широко — как система методов рассказывания, обрисовки персонажей, моделирования мира), то здесь преобладает, повидимому, влияние первой манеры, хотя и в значительно продвинутом, технически усовершенствованном виде.

Повествовательной стратегией автора не является, как в «Скучной истории» или «Даме с собачкой», проникновенное исследование повседневности и высвечивание в ней свежих деталей, дающих нам иллюзию реальной жизни со всей ее скукой и безысходностью. Конечно, тема тоски и стереотипности существования присутствует и в «Анне», но разработана она в несколько условном духе, как комедия масок и литературная стилизация. Это общее впечатление создается, не в последнюю очередь, благодаря обилию классических реминисценций, традиционных положений и типов. Кроме общелитературных мотивов (Золушка, экипаж и пешеход, подражание матери и т. п.), в новелле используется много хрестоматийных элементов специфически русского репертуара, возвращающих читателя в атмосферу романов и повестей XIX века. Это такие мотивы, как выход замуж за нелюбимого человека ради помощи родным; чиновник, трепещущий перед своим «генералом»; спившийся и жалкий отец семейства; бал в дворянском собрании; первый выезд юной героини в большой свет и ряд других, более или менее заметных перекличек с миром Пушкина, Толстого и Достоевского, которые мы старались отмечать, двигаясь по тексту рассказа[17].

Эффекту комедийной условности способствует трактовка ряда героев, подаваемых в нарочито «марионеточном» стиле. Одни представляют собой явный шарж (Модест Алексеич), другие лишены речей, наподобие персонажей пантомимы (Артынов); третьи действуют нерасчлененной группой, как в фольклорных или фарсо-комических жанрах (Петя и Андрюша; ср. удвоенных персонажей у Мольера, Бобчинского и Добчинского и т. п.). Некоторым героям придан тот или иной постоянный жест (Петр Леонтьич пытается что-то выкрикивать; Артынов не отрываясь смотрит на Анну; мальчики удерживают отца). У некоторых есть свои повторяющиеся фразы («каждый человек должен иметь свои обязанности», «значит, теперь у вас три Анны»); иногда их речь этими фразами и исчерпывается («Не надо, папочка...»). Вообще, легко заметить, что «Анна» не принадлежит к тем чеховским рассказам, где люди ведут диалоги и развивают оригинальные идеи. Почти вся прямая речь в «Анне» состоит из отдельных реплик, неизменно характерных и колоритных, главная функция которых — портретирование персонажей с помощью специфической для каждого словесной гримасы. По-видимому, тут налицо очень высокая степень того, что Бахтин называл «объектным» отношением автора к герою и его высказываниям: последние интересуют писателя не как самоценная точка зрения, а лишь как «характерологическая типичность» героя в рамках твердого и устойчивого авторского мировоззрения[18]. Мы уже касались этого, показывая, как с помощью определенных приемов изложения сводится на нет содержание и связность речей Петра Леонтьича и Модеста Алексеича.

Вторая важная функция прямой речи в «Анне на шее» относится к сфере композиции и состоит в выделении важных моментов и членений:

яркие, запоминающиеся реплики нередко отмечают кульминации и границы частей, разделов, полуразделов (см., например, подобные речевые виньетки в конце разделов (1а), (2а), (2б), (3а), (4а) и в конце всей новеллы). Эту разграничительную и орнаментальную роль реплики могут выполнять благодаря своей выделенности из текста. Как правило, они произносятся с эмфазой, сопровождаются выразительной позой или жестом (М. А. держит нож в кулаке, как меч; Анна отчетливо выговаривает каждое слово; П. Л. с бокалом в руке бежит за поездом) и не особенно плотно пригнаны к контексту: автор преподносит броскую фразу изолированно, как особый «номер», либо вовсе опуская подводящие к ней речи, либо пересказывая их суммарно своими словами. Интересно, что два «коронных» высказывания («Каждый человек должен иметь свои обязанности!» и «Подите прочь, болван!») фигурируют уже в самом общем наброске сюжета «Анны» в записной книжке Чехова[19]; видно, что писатель мыслил их не просто как реплики, а как некие символы, маркирующие два главных сюжетных пика — унижение и торжество героини.

Все эти особенности поэтики «Анны на шее» — и ориентация на старые сюжетные схемы, и отказ от их «серьезного» решения — были замечены современной Чехову критикой, которая неодобрительно отнеслась к его попытке имитировать Гоголя и Островского, упрекая писателя в анекдотизме и в отказе от «глубокого и возвышенного романтизма», свойственного этим классикам[20]. Критику и в голову не приходило, что можно использовать известные литературные положения как-то иначе, нежели в их прямом, гражданственно-обличительном смысле: до понятия интертекстуальности было еще очень далеко. Критическое непонимание, как всегда, свидетельствует о новаторстве писателя: описывая в своих новеллах завершенную, самодовлеющую и уверенную в своей единственности культуру девятнадцатого века, Чехов вместе с тем был уже близок духу новой эпохи, с ее пониманием всех условностей и остраненным, дистанцированным взглядом на недавнее прошлое.

Ю. К. Щеглов (1982)

9
ПОБЕДА ЛУЖИНА, ИЛИ АКСЕНОВ В 1965 ГОДУ

Наше дело правое, победа будет за нами!
Лозунг

Я тоже делаю карьеру —
тем, что не делаю ее.
Евтушенко

Я ими всеми побежден
И только в том моя победа.
Пастернак

Единственный выход <...> выпасть из игры.
Набоков

Эдгар По считал, что если фраза, открывающая рассказ, не готовит его центрального эффекта, то автор не справился с самой первой своей задачей. В новелле Аксенова «„Победа". Рассказ с преувеличениями» уже первый типографский знак — кавычки вокруг слова «победа» — полон скрытого смысла, проясняющегося затем в кульминации. Правда, как водится в классической новелле, проясняется лишь то, какая именно проклятая неизвестность поставлена в фокус рассказа и будет впредь мучить нас: кто победил, остается столь же неясным, как, скажем, в пушкинском «Выстреле». Незабываемы и «мелкие» детали — недаром у С. Довлатова есть миниатюра (1983: 92-93), которая начинается с загадки галстука, помеченного монограммой «С. Д.», а ее финальная разгадка (Christian Dior) вложена в уста «кумиру моей юности» Аксенову. Наконец, по-бабелевски вовремя поставленная точка не только подчеркивает эффектную концовку, но и вообще создает тот эффект головокружительной краткости, когда каждая фраза на счету, так что требование По, чтобы во всем рассказе не было ни одного слова, не ведущего к цели, поддается чуть ли не буквальной проверке.

В «„Победе"» есть, может быть, одна «лишняя» фраза: в момент воображаемой казни героя в тексте появляется «человек в черной шинели с эсесовскими молниями в петлицах», — образ, конспиративный смысл которого легко угадывается читателем, настроенным на общую с автором

эзоповскую волну.[1] Рассказ был напечатан в июньском номере «Юности» за 1965 год, т. е. уже после выступлений Хрущева против нонконформистской творческой интеллигенции (весна 1963 г.) и даже после его свержения (осень 1964 г.), но еще до ареста Синявского и Даниэля (осень 1965 г.). Оттепель кончалась, Солженицына уже не печатали, но какие-то либеральные иллюзии еще оставались. Намечался раскол между безнадежно официальной прессой и безоглядно диссидентским самиздатом. Третьего все еще хотелось, но, видимо, уже не было дано. Задумать, написать и опубликовать «„Победу“» было оригинальным турдефорсом, выполненным где-то на полпути к луне — на равном расстоянии между цензурой с человеческим лицом и жизнью не по лжи, между молодежной прозой и модернизмом, между Союзом писателей и будущей эмиграцией.

С тех пор прошло более 20 лет, и первым толчком к настоящему разбору послужило 50-летие кумира нашей юности. Из прекрасного далека — географического и исторического — хочется предложить то, что в шахматах называется домашним анализом партии. Пастернак писал, что

> «искусство должно быть крайностью эпохи, а не ее равнодействующей <...> связывать его с эпохой должны собственный возраст искусства и его крепость, и только в таком случае оно впоследствии в состоянии напоминать эпоху, давая возможность историку предполагать, что оно ее отражало».
>
> (Пастернак 4: 619 [1925])

Поезд, в котором вместе с героями «„Победы“» незримо едут Аксенов и его читатели, как бы стоп-кадром остановлен в одно из последних мгновений оттепели — и потому становится ее отражением.

1. Структура

1.1. *Сюжет и характеры: кто кого?* Вкратце в рассказе происходит следующее:

> Случайный попутчик, Г. О., узнает гроссмейстера (далее — Г-М), загорается идеей победить его, добивается согласия на партию, выигрывает ладью, проигрывает пешку, ладью и качество, начинает атаку в центре, его королю грозит — а, может быть, и ставится — мат, не замечая которого он объявляет шах, а затем мат Г-М; тот поздравляет Г. О. с победой и выдает ему золотой жетон, один из большого запаса, удостоверяющий победу.

Если финал приносит анонсированные в заглавии «преувеличения», то двусмысленность кульминационного эпизода как бы материализует кавычки, в которые взята в заглавии «победа». То ли Г-М поставил мат Г. О., то ли наоборот, то ли, наконец, победа Г-М в том, что он по-пушкински не оспаривает глупца и даже иронически венчает его в конце рассказа. Эта двусмысленность обеспечена рядом средств, в частности, обрисовкой характеров.

В пользу того, что Г-М действительно поставил мат Г. О. и просто не объявил его, говорят не только его высокое звание и реальные успехи в ходе

партии, но и одна «незаметная» деталь его портрета. «Никто кроме самого гроссмейстера не знал, что его простые галстуки помечены фирменным знаком „Дом Диора"». Непосредственно следующие за этим фразы о сокрытии глаз (за очками), а желательно и губ (что, «к сожалению, пока не было принято в обществе»), подчеркивают установку Г-М на сокрытие, отгораживание.[2] В результате весь абзац оказывается своего рода предвестием развязки, реализующей тему 'победа в кавычках как неразглашаемое торжество'.

Г. О., напротив, весь нацелен на внешний успех — важнее, чем процесс игры и даже чем сама победа, для него вещественные доказательства победы и возможность будущего хвастовства. Вульгарная установка Г. О. на все внешнее проявляется и в том, как в его случае осуществлена (характерная для символических сюжетов, об этом ниже) анонимность персонажей: оставаясь по существу безымянным, он назван через вытатуированные на руке инициалы.

Вообще, все в них противоположно. Г. О. физичен (кулаки), вульгарен (банальный «Хас-Булат»[3]; пошлый словарь), шумен, агрессивен, нацелен на противника, на непосредственный ход игры, на успех и на славу. Г-М — «хиляк» (слабые губы и т. п.), интеллектуал (похож на еврея, склонен к философствованию) и эстет (Диор, Бах). Он — ярко выраженная индивидуальность, оберегающая свое privacy и сосредоточенная на своей личной жизни, а также на жизни вообще, на мировой гармонии, причем скорее на ее восприятии и сохранении, нежели на вторжении, захвате, покорении. Г. О. активен: это он завязывает игру, хочет добить, доломать, атакует, мысленно обвиняет Г-М в жульничестве, прижимает его руками к земле... Г-М пассивен: он лишь соглашается на партию, обороняется, хочет, чтобы приняли его отказ, закрывается платком, ему нужно спасти позицию от абсурда, он гордится тем, что крупных подлостей *не* совершил, и т.д.

Г. О. — массовый тип (недаром в конце Г-М говорит: «Я заказал уже много таких жетонов и постоянно буду пополнять запасы») и пошляк. Вот образцы его речи: «шахматишки», «товарищ», «ха-ха-ха», «подлавливаете», «прохлопал», «задавлю», «хоть кровь из носа», «залепил мат». Мысли ему заменяют заезженные клише:

> «Время-то надо убить?» — «В дороге шахматы — милое дело» — «Какое совпадение» — «Очень вас умоляю» — «Где уж мне» — «Ничего, еще не вечер» — «Невероятно, но факт!» — «Нервишки не выдержали?» — «Без обмана?»

Речь Г-М противопоставлена речи Г. О., — но не как усложненно интеллигентная, а скорее как немногословная, скромная, оборонительная, серьезная, чуткая к клише. В основном он отвечает Г. О. односложно («Да» — «Левая» — «Да, конечно, конечно» — «Что поделаешь» — «Простите»), в соответствии с тютчевским принципом молчать, скрываться и таить. В своих внутренних монологах и редких словесных вылазках против Г. О. он говорит коротко и со скрытой иронией, в частности, неназойливо обыгрывая клише и вообще «чужие слова». Ср.:

«Вилка в зад... Собственность. Личная вилка, ложка и нож... Также вспоминается „лирная“ шуба... Жалко терять стариков» (как бы цитируются словечки, принятые в семье); «„Нет, что вы, вы сильный игрок <...> Вы сильный, волевой игрок“» (советские спортивные клише); «Позвольте... Я дам вам убедительное доказательство... „Податель сего выиграл у меня партию в шахматы“ ... Остается только проставить число...» (канцеляризмы).

Последние примеры, связанные с выдачей золотого жетона-справки с выгравированным клише, — кульминация всей этой серии.

1.2. *Контрапункты.* Контраст между героями подчеркнут общей симметричностью конструкции — двое анонимных противников над одной доской — и рядом более специальных сходств. Так, наименования обоих начинаются на Г-, с той разницей, что один получает длинный, престижный, 'импортный' титул (гроссмейстер), а другой — вульгарную и сокращенную татуировку, намекающую на «говно».

Участники поединка сразу узнают друг друга, но как:

«Этот человек сразу узнал гроссмейстера <...> Гроссмейстер сразу понял, что его узнали <...> Он тоже сразу узнал тип [sic!] этого человека».

Кстати, этими двумя абзацами задается композиционный принцип чередования точек зрения: повествование ведется неким неопределенным рассказчиком, перемежается краткими диалогами и подробно излагает мысли то одного, то другого из противников. Таким образом каждому из них даются как бы равные композиционные права и одновременно подчеркивается противоположность их реакций на одни и те же ситуации.

На контраст работает и еще одно внешнее сходство — между подлинной молчаливостью, тихостью, замкнутостью Г-М («маленькая тайна», «тихо сказал», «пробормотал», «благоговейной и тихой радостью») и напускной тихостью Г. О., плохо скрывающей его хамство и агрессию. Вот ремарки к его словам и жестам:

«с наивной хитростью потянулся и равнодушно спросил...»; «схватил слишком поспешно для своего равнодушия»; «„прохлопал“, пробасил Г. О., лишь последним словом выдав свое раздражение»; «„Шах“, тихо и осторожно сказал Г. О. <...> Он еле сдерживал внутренний рев»; «„Мат“, как медная труба, вскрикнул Г. О.»; «„Уф“, сказал Г. О... „уф, ух, прямо запарился“, захохотал Г. О. <...> „Ай да я!“ зажужжал он».

Оба партнера играют, так сказать, под музыку: Г-М — под Баха, Г. О. — под песенку о Хас-Булате, которая разрастается в сознании Г-М от «занудливой жалостной ноты, похожей на жужжание комара» («„Хас-Булат:“ <...> на той же ноте тянул Г. О.».) до звучания далекого оркестра, который «бравурно играл „Хас-Булат удалой“ („Мат“, как медная труба, вскрикнул Г. О.)».[4] При этом различны не только вкусы, но и манера исполнения: Г-М слушает Баха про себя, Г. О. работает на полную громкость.

Наиболее разительны, конечно, различия во внутреннем мире героев, обнаруживаемые их реакциями на происходящее на доске. У Г-М игра вызывает воспоминания детства (касторка; понос; отсидеться на корточках), образы природы (скольжение по пруду; стрекозы над полем;

плеск волн), искусства (Бах) и общественной жизни (казарма; послевоенный неуют; казнь), этические и философские размышления (подлостей не совершал; 64 клетки, способные «вместить не только его собственную жизнь, но бесконечное число жизней»). Ассоциации эти могут быть и неприятными, но в любом случае они открывают окно из узкого мира шахматных позиций в широкий мир человеческого бытия, что и формулируется прямо в последней приведенной цитате.

В сознании Г. О. позиции, складывающиеся на доске, окрашены миром *его* личности, крайне убогим. Он озабочен исключительно перспективой победить и унизить Г-М. Нацеленность Г. О. на то, что по-английски называется power play, проявляется по поводу каждого звена сюжета:

> в его азарте в связи с вилкой, выигрышем и потерей фигур, а затем матом самому гроссмейстеру; в его представлении о спортивной этике как закулисных сговорах в чемпионатах; в его однолинейных расчетах «если я его так, то он меня так»; в его хвастовстве, в частности, физическом: «положил ладони на плечи гроссмейстера и дружески нажал»; наконец, в требовании вещественных доказательств победы.

1.3. *Игра с точками зрения и неоднозначностями.* Симпатии рассказчика явно на стороне Г-М. Достигается это, среди прочего, передачей последнему некоторых функций рассказчика — при сохранении видимого композиционного равноправия сторон. Рассказчик чаще и дольше пользуется точкой зрения Г-М, которая к тому же богаче и качественно. Именно ей, например, отданы все эффекты двойной экспозиции, когда действие происходит как бы одновременно на доске и в реальном мире.

> Вот Г-М замечает вилку, поставленную ему Г. О.: «„Вилка на дедушку и бабушку..." <...> На секунду привстав и выглянув из-за террасы, он увидел, что Г. О. снял ладью».
>
> А вот Г-М ходит слоном: «Если чуть волочить слона по доске, то это в какой-то мере заменит скольжение на ялике по солнечной, чуть-чуть зацветшей воде подмосковного пруда из света в тень, из тени в свет...»; «Увы, круп коня с отставшей грязно-лиловой байкой был так убедителен...»[5]

Кроме того, через образное мышление Г-М нам иногда что-то впервые намекается о положении на доске и о действиях Г. О., и лишь затем это подкрепляется прямыми сообщениями. Например:

> «Гроссмейстер почувствовал непреодолимое, страстное желание захватить поле h8, ибо оно было полем любви, бугорком любви, над которым висели прозрачные стрекозы. „Ловко вы у меня отыграли ладью" <...> — пробасил Г. О.»

Оба типа эффектов — двойная экспозиция и информация глазами Г-М — соответствуют теме ‘тонкость, художественность натуры’, столь существенной в образе Г-М, и связанному с ней комплексу ‘сокрытие, неоднозначность, загадочность’. Остановимся на нем подробнее.

Передача повествования от Г-М к рассказчику или диалогу несколько затрудняет восприятие фабулы (кто сделал какой ход?) и таким образом способствует вовлечению и активизации читателя. А вершиной эта серия неясностей имеет полную неоднозначность в вопросе об исходе партии. Мы уже приводили аргументы в пользу того, что мат поставил Г-М. Однако некоторые детали текста позволяют считать этот мат лишь возможностью,

представившейся мысленному взору Г-М, но не осуществленной им. Вот это место:

> «Логично, как баховская coda, наступил мат черным. Матовая ситуация тускло и красиво засветилась, завершенная, как яйцо <...> Мата своему королю [Г. О.] не заметил».

«Мата не заметил» может в языке шахматистов значить «не заметил угрозы мата», — в частности, благодаря номинативности (не-глагольности) обозначения. Еще одно номинативное упоминание о мате — слова «матовая ситуация», употребленные к тому же в сугубо фигуральном контексте. Фигуральностью подрывается и прямая информативность единственного глагольного (в категорическом совершенном виде прошедшего времени) утверждения «наступил мат». Наступить он вполне мог в том же ментальном пространстве, где существуют сходство между баховскими кодами и всплесками волн и магическая сила гармонии, приводящая к победе. Кстати, на чисто мысленный статус мата работает и серия предвестий:

> Г-М несколько раз отказывается от игры на победу: «перед его глазами молниями возникали возможные матовые трассы ферзя, но он гасил эти вспышки, чуть опуская веки»; «перед глазами гроссмейстера вновь замелькали светящиеся линии и точки возможных предматовых рейдов и жертв. Увы <...>»

Впрочем, в этих предвестиях можно видеть и постепенный переход Г-М от пассивной игры к активной (ср. далее: «Предстояла борьба, сложная, тонкая, увлекательная, расчетливая»), а уклонение от атаки связывать с общей оппозицией 'агрессивность/неагрессивность'.

Мотивы 'неявности' и в то же время 'совершенства' получают концентрированное выражение в метафорической фразе, описывающей саму матовую ситуацию, — одном из наиболее интересных сравнений типа 'шахматы — жизнь', даваемых глазами Г-М. Яйцо — естественный символ простоты, завершенности и одновременно загадочности, скрытого внутреннего богатства. Тусклое свечение (как при подсвечивании яиц для проверки на свежесть) подчеркивает элемент 'сокрытия, полупрозрачности'. Чем же мотивировано сравнение мата с тусклым яйцом? Соединительным звеном служит каламбурная неоднозначность слова «матовый», выступающего сразу в двух значениях: 1. 'относящийся к мату' (*шахм.*); 2. 'полупрозрачный, непрозрачный' (матовая лампочка).

Так в кульминации рассказа снова, на этот раз способами поэтического языка, проводятся темы 'артистизма, богатства' и 'сокрытия, неявности, амбивалентности'. Можно сказать, что средства сюжетной и языковой неоднозначности объединяют свои усилия, для того чтобы непосредственно осуществить разделение читателей на 'массу', подобно Г. О., не замечающую каламбура и поставленного мата, и 'посвященных', подобно Г-М, видящих все.

Как было сказано, этот эпизод — одна из вершин в целой серии неясностей. Установка на двойственное прочтение — организующий принцип рассказа. Отсюда и двойная экспозиция, и информация глазами Г-М, и событийная и языковая двусмысленность «мата», и, наконец, финальная выдача золотого жетона. Здесь двусмысленность впервые выходит

из головы персонажа (Г-М) и завоевывает «реальное» повествовательное пространство, приобретающее таким образом фантастический характер — в духе одновременно кавычек и преувеличений. 'Победа' остается, так сказать, в буквальном смысле за точкой зрения Г-М.

1.4. *Эмблематичная структура.* Эффекту 'матового яйца' способствует и вся композиционная организация рассказа, сочетающая символическую четкость и лаконизм с богатством внутренних связей.

В рассказе ровно два персонажа — по числу сторон в конфликте. Оба они практически безымянны — в соответствии с притчеобразной символичностью сюжета, в котором шахматная игра как метафора жизни сосредоточивает на себе все действие. Внешнего действия очень мало, что, конечно, связано с духовностью и интровертированностью главного героя. Соблюдены, и даже с превышением, все три единства — места, времени и действия. Рассказ краток и прост и в то же время внутренне полон и замкнут — как яйцо.

Ощущению богатства способствует уже самая символичность, т. е. двуплановость (и двусмысленность!) жанра притчи, а также густота структурных рифм на единицу текста; при всем лаконизме рассказа, почти каждый существенный мотив проведен в нем минимум дважды. Так, «грозовый крутой лоб» Г. О. упоминается в начале и перед самым концом, оба раза через восприятие Г-М; а воображаемые Г-М «удары кулаков» Г. О., «левого или правого», частично реализуются, когда Г. О. «положил ладони на плечи гроссмейстера и дружески нажал».

Целая линия перекличек связывает ассоциации, вызываемые у Г-М стилем игры Г. О. В порядке появления:

> «клубок шарлатанских каббалистических знаков» — «уборная, хлорка» — «запах казармы» — «касторка» — «понос» — «изжога» — «приступ головной боли» — «накопление внешне логичных, но внутренне абсурдных сил» — «какофония» — «хлорка» — «поле бессмысленных и ужасных действий» — «гриппозный озноб, послевоенный неуют, все тело чешется».

Агрессивная нацеленность Г. О. на партнера представлена следующей серией:

> «Подумаешь, хиляк какой-то»; затем: «Подумаешь, гроссмейстер-блатмейстер, жила у тебя еще тонка против меня»; а после «победы»: «Эх, гроссмейстер вы мой гроссмейстер [читай: „блатмейстер" — А. Ж.], нервишки не выдержали».

Напротив, успехи Г. М. на доске систематически представляются как результаты его бескорыстных, чисто эстетических устремлений:

> «Впереди была жизнь. Гроссмейстер выиграл пешку <...>» — «Гроссмейстер почувствовал страстное, непреодолимое желание захватить поле h8 <...>». «Ловко вы у меня отыграли ладью». — «Он начал разбираться в позиции, гармонизировать ее <...> Логично <...> наступил мат черным».

Эта последняя серия композиционных рифм, отчасти уже знакомая нам по игре с точками зрения, очень существенна для тематической

трактовки рассказа, к которой мы обратимся после рассмотрения его интертекстуальной подоплеки.

2. Интертексты

Аксенов известен своей чуткостью к языку, стилю, литературному и культурно-политическому окружению. Очевидна его литературная учеба у Ильфа и Петрова, Хемингуэя и русских и западных модернистов, его игра с официальными штампами и жаргоном молодежной субкультуры, а также склонность к автопародии (в «Стальной птице» фигурирует даже некий Васька Аксиомов). «„Победа“» не составляет в этом смысле исключения. По ходу ее анализа естественно возникают ссылки на Пушкина, Пастернака, Булгакова, Олешу, Ильфа и Петрова, Апдайка, братьев Стругацких, Евтушенко, Искандера, Куросаву, на другие тексты самого Аксенова, на языковые клише и контекст эпохи в целом. Эти переклички носят характер как конкретных параллелей, заимствований и переосмыслений, так и более абстрактных типологических сходств. Есть, однако, автор, интертекстуальное соотнесение с которым существенно для структуры рассказа на всех уровнях. Это Набоков.

2.1. «*Защита Лужина*». Роман о шахматисте, живущем в мире своего искусства и полностью оторванном от реальности, сказался в «„Победе“» как своей темой, так и рядом воплощающих ее образных решений и деталей. Тема противостояния художника пошлому окружению, определяющая конфликт Г-М и Г. О., играет в «Защите» центральную роль.[6] Бегло очертим основные мотивные контуры романа, существенные для анализа «„Победы“».

Художественная природа шахматной игры подчеркнута лейтмотивным сцеплением шахмат с музыкой — от предваряющего шахматы детского увлечения Лужина фокусами, связанного с поисками «гармонической простоты» (гл. 2), до раздувания «музыкальной бури» в «громовую гармонию» в роковой партии с Турати (гл. 8).

> Описание этой последней вообще выдержано в музыкальных тонах (ср. роль Баха в победе Г-М): «Сперва шло тихо <...> словно скрипки под сурдинку [ср. далекие звуки оркестра в сцене казни в «„Победе“»] <...> Затем нежно запела струна <...> наметилась какая-то мелодия <...> что-то пыталось оформиться <...> густая, низкая нота загудела в стороне <...> опять — фуриозо...» и т. д.

Мелодичность шахмат предсказывается Лужину скрипачом, от которого он впервые слышит о шахматах («Комбинации, как мелодии. Я <...> слышу ходы», гл. 3), но разочаровывающе отсутствует в бездарной игре одноклассников и тети (ср. Г. О.):

> «где же те стройные мелодии, о которых говорил музыкант?» (гл. 3); «ее фигуры сбивались в безобразную кучу <...>» (гл. 4). А когда судьба Лужина близится к развязке, он слышит «фанфару ферзя, идущего на жертвенную гибель» (гл. 14).

Второй сквозной мотив романа, наличный и в «„Победе“», — уравнение ‘шахматы = жизнь’.

«Стройна, отчетлива и богата приключениями была подлинная жизнь, шахматная жизнь, и <...> Лужин замечал, как легко ему в этой жизни властвовать» (гл. 8); «<...> что есть в мире, кроме шахмат?» (гл. 8); «Во сне <...> простирались все те же шестьдесят четыре квадрата, великая доска, посреди которой, дрожащий и совершенно голый, стоял Лужин, ростом с пешку, и вглядывался в неясное расположение огромных фигур, горбатых, головастых, венценосных» (гл. 14).

И поскольку «шахматы — единственная гармония», Лужин, переставший «отчетливо чувствовать грань между шахматами и невестиным домом» (гл. 8), воспринимает — методом двойной экспозиции — все окружающее в шахматных категориях.

Дачную аллею (гл. 4), скатерть на столе (гл. 8) и многое другое, в частности, отсветы окон на мостовой, куда он выбрасывается в конце (гл. 14), он видит как «ровные квадраты», часто «светлые/бледные» и «темные». Игра шахматных света и тьмы сопровождает Лужина повсюду: «черная <...> тень веранды» (гл. 4); «белая лодка на черном от хвойных отражений озере» и «липа, стоящая на озаренном скате», как шахматный конь (гл. 6); «недобрая дифференциация теней», «теневой король» и «световая пешка» в квартире родителей невесты (гл. 8); «черная тень с белой грудью, подающая ему пальто» в шахматном кафе, «пятнистая тень листвы на белом стволе» и на заборе в сцене прихода в себя в санатории (гл. 10).

Страхи Лужина (подобно чувствам Г-М) часто выражаются метафорически — путем проекции шахматных ходов в реальный мир; ср. примеры выше, а также:

«Каменные столбы<...> угрожали друг другу по диагонали» (гл. 4); «липой <...> можно ходом коня, взять <...> деревянный столб» (гл. 6); надо «увести теневого короля [т. е. себя самого — А. Ж.] из-под угрозы световой пешки» (гл. 8); «по отношению к каждому смутному предмету в зале он стоял под шахом» (гл. 8). Единственным спасением от всех этих угроз может стать женитьба на героине: «Была <...> слабость на ферзевом фланге <...> Но луна вышла из-за угловатых черных веток <...> яркое подтверждение победы, и, когда Лужин шагнул в свою комнату, там уже лежал на полу огромный прямоугольник лунного света, и в этом свете — его собственная тень» (гл. 7).

Когда контраст белого и черного совмещается с ходами на воображаемой доске, возникают характерные образы передвижения из света в тень:

«мать <...> спешила к ним, попадая то в солнце, то в тень» (гл. 4); «движение [между шахматами и невестиным домом — А. Ж.] ускорилось, и то, что сперва казалось чередованием полос, было теперь мельканием» (гл. 8); «в автомобиле <...> белесым светом оживало его лицо, и мягкая тень от носа совершала медленный круг <...> и опять было<...> темно, пока не проходил новый свет» (гл. 11).

Не исключено, что к этим образам восходит аксеновское волочение/скольжение слона из тени в свет, из света в тень по поверхности пруда, вобравшее в себя, в таком случае, и белую лодку на черной воде (см. выше) и мотив волочения трости Лужиным («Тяжело ступая и волоча за собой трость, которая шуршала по гравию [Лужин] <...>»; гл. 6).

На пересечении ряда сквозных тем возникает еще один лейтмотив романа — матовое стекло в ванной (прообраз аксеновского матового яйца?)

В квартире новобрачных «окно в ванной комнате, снизу голубовато-искристое, будто подернутое морозом, оказалось надтреснутым в своей прозрачной части...» (гл. 11). Далее в той же главе Лужин, знакомясь с квартирой, облюбовывает ванную комнату как место уединения, где можно запереться. Оба мотива пускаются в ход в финале, когда Лужин запирается в ванной и разбивает окно, чтобы выброситься наружу. Дважды с большой подробностью и в одних и тех же словах описав типичное матовое окно ванной комнаты, Набоков как будто нарочно избегает напрашивающегося прилагательного «матовый», которое единственный раз в романе появляется при первом посещении Лужиным невестиной квартиры: «Люстра с матовыми, как леденцы [ср. подернутость морозом! — А. Ж.], подвесками отвечала ему странно знакомым дрожанием» (гл. 8).

Все элементы этого сюжетного, образного и словесного кроссворда — стремление защититься от реального мира, переход за грань небытия (= бездны/вечности, состоящей из «бледных и темных квадратов»), матовость, промежуточная между пропусканием и непропусканием света, тайна иронического каламбура на ключевом слове, — получают разгадку для идеального читателя в финальной сцене. А для непосвященных в авторском предисловии к русскому переизданию романа прямо говорится о мотиве «матового <...> оконного стекла (связанного с самоубийством, или, скорее, с обратным матом, самому себе поставленным Лужиным)».[8]

С одной из магистральных тем «Защиты» перекликается и оборонительная молчаливость Г-М, его стремление огородить свое privacy. История Лужина — это последовательная серия «защит» и уходов — в себя, в мир шахмат и, наконец, в смерть — от навязчивости отца, от внимания матери, от школьных товарищей, от различных квази-шахматных «угроз», от контроля жены, от узнающего его одноклассника и вообще от настигающего повторения ходов, знакомых из прошлого. К самоубийству его приводит поиск «ослепительной защиты» (гл. 6) от игры Турати и от коварной комбинации, якобы замышляемой против него жизнью.

Оборонительный комплекс стоит за множеством сходных деталей «Защиты» и «„Победы“».

«Зачем ты запираешь дверь? — спрашивал [отец], и маленький Лужин втягивал голову в плечи, с ужасающей ясностью представляя себе <...>» (гл. 4); «Какая у тебя тоненькая шея, одной рукой можно <...>» говорит Лужину тетя, обучающая его шахматам (гл. 3; ср. кулаки Г. О., поморщившегося Г-М и нажатие на плечи в «„Победе“»).

В сцене уединения и бегства маленького Лужина на даче (гл. 1) он в частности приседает, «запыхавшись, на корточки», а затем скрывается на чердаке, где его гурьбой настигают отец, мать, «кучер, сторож и <...> Акулина молочница, да еще чернобородый мужик с мельницы, обитатель будущих кошмаров,[9] [который] и понес его с чердака до коляски». Ср. в «„Победе“» попытку «отсидеться в удобной позе на корточках» за террасой в начале и эпизод: «Гроссмейстер вскрикнул и бросился бежать. За ним, топоча и свистя, побежали хозяин дачи, кучер Еврипид и Нина Кузьминична» в момент перед матом/казнью.

Наконец, подобно Г-М, который прикрывается очками и носовым платком и вспоминает неприятные запахи и болезни из детства, маленький Лужин предстает с

горлом, «обвязанным фланелью» (гл. 3), кутающимся в тигровый плед, «предохраняющий от озноба», и избегающим матери, пахнущей лекарством (гл. 4).[10]

При всем том «„Победа“» вовсе не копирует ситуацию «Защиты», отличаясь от нее в ряде существенных отношений. В «„Победе“» почти нет ассоциации шахмат с любовью; герою противостоит единый оппонент, воплощающий все враждебное ему в жизни и в шахматах; сюжет завершается не поражением и смертью героя, а 'победой' — переключением в гротескно фантастический план (возможно, не случаен контрапункт заглавий). Наконец, уравнение 'шахматы = жизнь' здесь обращено: Г-М не жизнь видит сквозь призму шахмат, а шахматные позиции наполняет богатым жизненным содержанием. Однако у «„Победы“» есть еще один набоковский подтекст, который, накладываясь на «Защиту», снимает многие из этих отличий.

2.2. «*Приглашение на казнь*». По замечанию Ходасевича (1982: 205), это очередная набоковская вариация на тему несовместимости искусства с жизнью. Однако расстановка акцентов здесь иная — и более близкая к «„Победе“». Любимая женщина (Марфинька) на этот раз присоединяется к лагерю пошляков — травителей героя,[11] возглавляемому его «товарищем по играм», в частности по шахматам, и будущим палачом, мсье Пьером, а концовка фантастически сочетает смерть героя с разрушением враждебной действительности.[12]

Как и в «Защите», здесь в полный голос звучит тема privacy, находящегося под постоянной угрозой со стороны навязчивых пошляков. Таково уже само положение героя во власти и под наблюдением тюремщиков, да, собственно, и в его семейной жизни, полной родственников жены. Особенно назойлив, под маской дружеской общительности, мсье Пьер, все время входящий в камеру Цинцинната, пристающий с разговорами и играми.

При первом же знакомстве он, вопреки протестам Цинцинната (повторяя жест лужинской тети, ср. Прим. 12), щупает шею героя: «Только ужасно она у вас тоненькая» (гл. 10). Далее он демонстрирует свою физическую силу («Мсье Пьер закатал свой правый рукав. Мелькнула татуировка [sic!] <...> мышца переливалась, как толстое круглое животное», гл. 10). Проигрывая, он злится, а запах его потных ног мешает Цинциннату дышать (гл. 13); ср. роль запахов в «Защите» и Г-М, которому в игре с Г. О. мерещится запах хлорки, а в момент воображаемой казни становится «трудно дышать».

Мотивом казни, отсутствующим в «Защите», «„Победа“», по-видимому, также обязана «Приглашению» (гл. 22). В обоих случаях героя ведут под звуки оркестра, слышащиеся в отдалении и/или пропадающие; казнь носит публичный характер (упоминается «толпа») и включает момент восхождения на помост.

Как и в «Защите» и «„Победе“», герой здесь молчалив, погружен в собственный мир и страдает от постоянного нарушения privacy. Во время игры с мсье Пьером он не произносит ни слова, но явно играет гораздо лучше и выигрывает, о чем мы узнаем из многократных просьб партнера вернуть ходы.[13] Эта победа Цинцинната (как и „победа“ Г-М) де-

монстрирует превосходство героя над окружающими, предвещающим его финальное торжество. Другим предвестием — по линии ухода от/отмены реальности является двойственность героя:

> «<...> словно одной стороной своего существа он неуловимо переходил в другую плоскость, как вся сложность древесной листвы переходит из тени в блеск [sic!], так что не разберешь, где начинается погружение в трепет другой стихии <...> Казалось <...> вот-вот <...> Цинциннат <...> проскользнет за кулису воздуха в какую-то воздушную световую щель» (гл. 11).

Именно это и происходит в финале, когда Цинциннат удаляется с эшафота, «направляясь в ту сторону, где, судя по голосам, стояли существа, подобные ему». Игра тени и света, одновременное присутствие в земной и иной жизни и переход за разделяющую их грань напоминают «Защиту»,[14] хотя прием двойной экспозиции здесь, в общем, не применяется.

2.3. *Формула «„Победы"».* Попробуем зафиксировать интертекстуальный «ход», ведущий к «„Победе"» от «Защиты» и «Приглашения».

Первый шаг состоит в оригинальном скрещении двух набоковских романов, возможность чего заложена в нетривиальном сходстве их тематики, структуры и поверхностных деталей и даже скрытых текстовых перекличках. В результате получается примерно следующая схема:

> Скрытный, защищающий свое privacy художник-гроссмейстер (Лужин/ Цинциннат), видящий весь мир сквозь шахматные очки (методом двойной экспозиции: черные/белые квадраты, «угрозы», повторение ходов, матовое стекло, мат), играет с болтливым, навязчивым, пошлым, но всесильным в этой жизни, физически сильным, татуированным противником (мсье Пьером). Герой выигрывает в шахматы, но проигрывает в реальной жизни, которая кончается для него жизненным матом/казнью/сюрреальным бессмертием, а для мира — разрушением его как чисто театральной декорации.

На втором шаге происходит, казалось бы, незначительное, но в действительности решающее обращение этой схемы. Уравнение 'шахматы = жизнь' прочитывается в обратном направлении. Не жизнь умерщвляется, подменяясь шахматными позициями (как у Лужина), а, наоборот, шахматы (в сознании Г-М) оживают, впуская весь мир. В согласии с этим меняется и концовка. Вместо безнадежного разлада между исходом для романтического героя и исходом для окружающего, герой и мир получают возможность мирного сосуществования в (сюр)реальности счастливого для обоих исхода «„Победы"».

Третий шаг — одевание этой конструкции в плоть важнейших структурных находок (незамеченного мата любителю; запоздалого мата гроссмейстеру; вручения золотого жетона), за чем следует разработка конкретной сюжетной, стилистической и словесной ткани текста.

На этом третьем шаге не исключена опора «„Победы"» на еще один интертекст — «Шахматную новеллу» («Schachnovelle») Стефана Цвейга. В иных, нежели у Аксенова и Набокова, комбинациях и функциях, цвейговская новелла содержит многие знакомые нам элементы.

> Шахматы сравниваются с книгой, поэзией, музыкой; они символизируют борьбу с всесильным гестапо и непосредственно помогают герою выжить в тюрьме; игра для удовольствия противопоставляется корыстной игре на победу; нахальный любитель навязывается играть с гроссмейстером, не умеет проигрывать по-джентльменски, похож на боксера, кричит «Мат!»; талантливый шахматист почти сходит с ума во время игры и приходит в себя в больнице; и наконец, развязка держится на ошибочном объявлении мата, якобы поставленного чемпиону мира безвестным претендентом.[15]

Не менее существенны и отличия. В «Шахматной новелле» нет и следов набоковского модернизма, как отсутствует и притчеобразная краткость «„Победы"». Повествование очень растянуто (для рассказа); оно ведется совершенно традиционным рассказчиком; ни сумасшествие героя, ни треугольник 'шахматы-искусство-жизнь' не порождают соответствующей повествовательной техники типа двойной экспозиции; а обилие эпизодов и персонажей лишает рассказ символической прозрачности:

> Сначала рассказчик играет с настырным любителем; затем они оба вместе с другими любителями играют против бездушного и корыстного чемпиона; далее к ним присоединяется гениальный любитель, доктор Б. — бывший узник гестапо — и сводит партию вничью; после чего он выигрывает у чемпиона один на один; наконец, он сдается чемпиону, неправильно объявив ему мат.

Дело даже не столько в громоздкости цвейговского сюжета, сколько в структурной и функциональной перестройке, претерпеваемой им, и прежде всего мотивом ошибочного мата, при (предположительном) использовании его на пути от «Защиты» и «Приглашения» к «„Победе"». Если у Аксенова читатель отождествляет себя с гроссмейстером, который воплощает благородное артистическое начало, является жертвой СС (sic!) и замалчивает ложность мата, то в новелле Цвейга наши симпатии на стороне претендента. Это он сидел в гестаповской тюрьме и он же великодушно отдает победу чемпиону, который, наоборот, публично разоблачает ошибку партнера.

Итак, ни отдельные «заимствования» из «Защиты», «Приглашения» и «Шахматной новеллы», ни даже их взаимоналожение не исчерпывают контуров аксеновского рассказа. Оригинальность «„Победы"» — в постановке модернистской техники на службу некой традиционной — (соц)реалистической? приключенческой? хемингуэевской? антитоталитарной? — борьбе за успех. Рассказ кончается переходом в гротескный план (подобно «Шинели» Гоголя и «Приглашению» Набокова), но переход этот не столько отменяет реальность и демонстрирует трагическую несовместимость героя с миром, сколько создает, пусть условный, иллюзорный, иронический, но все-таки хэппи-энд. Отсюда и обращение набоковского равенства (возможно, не без влияния Цвейга); если для Лужина и Цинцинната единственная реальность — иной свет, а здешняя жизнь — лишь его платоновская тень, то для Г-М шахматы — символ и часть реального мира, и, более того, разлитой в нем гармонии.[16] Чтобы понять причины такой трансформации набоковского «оригинала», обратимся к культурному контексту, в котором создавалась, которому адресовалась и в котором осмыслялась «„Победа"».

3. Интерпретация

3.1. *Who is who?* Действие рассказа происходит вроде бы на символизирующей Жизнь шахматной доске и в интертекстуальном литературном пространстве, но в то же время очевидным образом соотнесено с советской действительностью. Дело даже не в обилии реалистических деталей внешнего сюжета (купе, проводник, вагонные шахматы со следами от стаканов чая и отстающей байкой, Шахматный клуб на Гоголевском бульваре...). Еще важнее четкая социально-культурная привязка конфликта и его участников.

Г. О., как мы помним, — массовый тип, вульгарный, агрессивный, физичный. Кого он представляет, нетрудно догадаться. Это известный стереотип советской культуры, так называемый «рядовой советский человек», «простой рабочий парень». Он не желает признавать ничего тонкого, интеллигентного, особенного. Именно он единственный раз во всем рассказе употребляет слово «товарищ». Это наш советский мсье Пьер — носитель массовой культуры, пословичной мудрости и расхожих мифов («все шахматисты — евреи») и, видимо, антисемит (отсюда уместность эсесовцев).

Г-М, со своей стороны, — вариация на тему клишированного образа советского интеллигента, либерала-западника, художника-индивидуалиста, поклонника privacy, частной собственности (дедушкины вилка и «лирная шуба»; дача; «золотые запасы») и мировой культуры (французский галстук, Бах, Гонконг), носителя диссидентской, антиколлабораЦионистской морали (подлостей не совершил),[17] жертвы режима (казнь), «нашего» Лужина-Цинцинната-доктора Б.

И все же конфликт производит впечатление загадочности, и как проецировать его на привычные коллизии современной ему советской литературы, будь то либеральной или ортодоксальной, остается неясным. Знакомый конфликт дан в оригинальном повороте. В каком же именно? И кто же, наконец, побеждает?

Надо сказать, что слово, поставленное в заглавии рассказа, — одно из актуальнейших в советской идеологии. Ср.:

> «Все для фронта, все для победы»; «победа над фашистской Германией»; «День Победы»; автомобиль «Победа»; «победа (победное шествие) коммунизма»; «большая победа сил мира и социализма» и т. д. и т. п.

Этой официальной установке на победу противоположен диссидентский отказ от насилия, от принуждения, от участия в борьбе за власть и за положение в истэблишменте, уход в чистую духовность, в мир истины, а не силы, и далее в христианское приятие креста, а в пределе — полный выход из игры (вспомним эпиграф). Какую же позицию занимают Аксенов и его герой, вернее, между какими позициями совершают они, вольно или невольно, свое амбивалентное балансирование?

3.2. *Расстановка сил. Что есть победа?* Действительно, позиция занимается где-то посередине и искусно уравновешена благодаря богатой

технике структурных неоднозначностей. Общий тип этой позиции хорошо известен из христианской, романтической и, в русском контексте, пушкинской традиции. Конфликт духа, истины, искусства и т. п. с грубой реальностью разрешается, так сказать, по принципу «Богу богово, кесарю кесарево». Романтическому мастеру — торжество в мире чистой шахматной мысли, пошляку — вещественные доказательства в мире материальных стимулов. Г-М в деталях следует классическим рецептам. Налицо и взыскательный художник, и неоспаривание глупца, представляющего толпу, и равнодушное приятие хвалы, клеветы, плевков и обид, и нетребование венца и наград, вплоть до иронической раздачи последних.[18]

Однако есть и интересные отличия. Прежде всего — в балансе сил, выбранном автором из широкого спектра возможных. Христос способен творить чудеса и имеет за собой «тьмы крылатых легионов» (Пастернак), но предпочитает быть распятым властями и толпой. У Пушкина Поэт уповает на посмертное признание, высший суд и т. п. Набоковский Лужин и Цинциннат сильнее и реальнее своего окружения, но иной реальностью. Доктор Б. у Цвейга, так сказать, сводит вничью с фашизмом и с шахматным чемпионом. Интеллигент Бабеля стремится претворить силу слова в плотскую власть над жизнью.[19] Булгаков толкает своего профессора Преображенского на хирургическую контрреволюцию против толпы и советского режима, олицетворяемых Шариковым, и она удается; ср. также многочисленные наказания, вершимые в «Мастере и Маргарите» над советскими людьми со злорадного соизволения автора. Легко парит и торжествует над своим социалистическим окружением и Остап Бендер — благодаря своей эстетической одаренности, а когда она оказывается недостаточной, благодаря (за неимением нечистой силы) мелкому жульничеству; впрочем, в здешнем мире борьба в целом кончается ничьей, а в иной мир («Заграница — миф о загробной жизни») авторы не очень верят и героя туда не пускают. У Олеши старорежимные интеллигенты Кавалеров и Иван Бабичев могут лишь фантазировать и ораторствовать и терпят полное фиаско в реальной жизни и почти полное — в сфере духа. Окончательно жалок Васисуалий Лоханкин, не говоря уже о гнилом интеллигенте соцреалистического канона. В общем, писатель всегда подтасовывает колоду в соответствии с интересующей его темой. Посмотрим, как в этом смысле поступает Аксенов — какие шансы на победу в реальном мире дает он своему герою.

Разумеется, Г-М не от мира сего и слаб в нем — здесь у него шансов не больше, чем у Кавалерова против Андрея Бабичева и Володи Макарова. Он «хиляк», у него слабые губы, он стеснителен, держится скромно и оборонительно. Его сила — в мире духа, точнее шахмат, где, подобно Лужину, ему легко властвовать. Однако, поскольку основное действие рассказа происходит именно в этом мире, причем (в отличие от набоковского) этот мир символически представляет реальность в целом, постольку духовная сила оборачивается реальной. Он гроссмейстер, у него все данные, чтобы реально победить, он хочет победить и, по-видимому, побеждает. При этом, играют они один на один: хотя Г. О. представляет массовый тип,

в купе он представляет его *один*. Нет ни толпы, подбадривающей Г. О. и освистывающей Г-М, ни партийного или профсоюзного собрания, ни, скажем, тюремщика Родиона, рукоплещущего мсье Пьеру. Рассказчик, как мы помним, предоставляет противникам равные композиционные права и даже тайно подыгрывает Г-М. В результате, близкий автору гнилой интеллигент-одиночка одерживает победу — происходит осуществление желаний, почти столь же полное, как в «Собачьем сердце».

К тому же, Г-М не так уж отрешен от прелестей этого мира. В конце концов, символы его духовного аристократизма носят вполне земной характер. Это галстук от Диора,[20] загран-поездка в Гонконг (читай: в бендеровское Рио-де-Жанейро), магнитофонная бобина (Баха), и, наконец, хотя и фантастические, но все-таки золотые жетоны. В каком-то смысле перед нами очередной аксеновский супермен, любитель и знаток красивой жизни, хотя и в более духовном, «тихом» варианте, чем обычно (ср. Прим. 16). Совмещение в одном персонаже почти христианской отрешенности с суперменством — интересная художественная задача, характерная для либеральной советской литературы 60-х годов.

3.3. *Добро с кулаками и в джинсах*. Должно ли добро «быть с кулаками» — тема знаменитой поэтической дискуссии 60-х годов (Евтушенко — Куняев). В другом стихотворении той поры (Евтушенко) дебатируется — и решается положительно — вопрос, могут ли хемингуэеобразные парни в джинсах (ср. галстук от Диора) стоять за правое дело мира, прогресса и социализма. Аналогичен и message ранних аксеновских вещей — «Коллег», «Звездного билета» и др. Оригинально разработана сходная тема в одном романе бр. Стругацких («Обитаемый остров»).

> Там действует христоподобный герой, попадающий из прекрасной будущей цивилизации в мерзкую феодально-индустриально-тоталитарную реальность, сродни советской. Он совершенен духом (проповедует мир и любовь) и телом. Последнее способно противостоять любой радиации, и потому герой ходит почти голый — в каких-то особенных плавках (ср. набедренную повязку Христа), демонстрируя идеальный загар. Когда ему приходится одному вступить в драку с десятком местных хулиганов, он по-йоговски переключает внутреннее ощущение времени и поочереди раскидывает и калечит, но не убивает, своих противников, движущихся для него, как в замедленном кино. (В дальнейшем он возглавляет восстание против тоталитарных Неизвестных Отцов.) Сцена самым неожиданным образом совмещает типичную драку из вестерна с элементами йоги и евангелия.[21]

В эпоху мирной «хрущевской» революции молодежно-либеральная интеллигенция искренне надеялась на победу над догматиками в этом, а не ином мире, «при жизни этого поколения». Это кредо впоследствии иронически сформулировал Окуджава в песне «Кабинеты», где вот-вот ожидается переход власти — в литературе — в руки Беллы, Фазиля и других товарищей поэта по литературному оружию. Причем победа должна была наступить легко, сама по себе, карьера должна была сделаться путем не-делания ее, путем упования на всемогущество подлинных ценностей. Такова была оптимистическая атмосфера конца 50-х — начала 60-х годов и даже эпохи подписанства — уже после свержения Хрущева, когда горстка

«лучших людей» полагала, что их подписей достаточно для противостояния режиму. В рассказе этому соответствует настойчивое проведение мотива 'претворение бескорыстных эстетических вкусов и идей в реальные успехи на доске'. Борьба если и ведется, то сугубо эстетическими, мирными, чистыми средствами; мат наступает сам по себе, «логично, как баховская кода»[22].

3.4. *«Американская мечта»*. Разумеется, все это лишь одна сторона медали. Рассказ полон иронии. Своего мата Г-М не объявляет, а золотые жетоны имеют фантастическую природу, так что концовка звучит амбивалентно. Ироническая амбивалентность вообще характерна для Аксенова. Так, в самом рассказе есть место, где подчеркнуто иронически дана молодежная романтика типа ранней аксеновской:

> «Гроссмейстер понял, что в этот весенний зеленый вечер одних только юношеских мифов ему не хватит. Все это верно, в мире бродят славные дурачки — юнги Билли, ковбои Гарри, красавицы Мери и Нелли, и бригантина подымает паруса,[23] но наступает момент, когда вы чувствуете опасную и реальную близость черного коня на поле b4».

Иронические вариации на собственные темы есть и в других вещах Аксенова.

> Например, в «Затоваренной бочкотаре» (1968 г.), «рафинированный интеллигент Дрожжинин», с его полным незнанием жизни и полным знанием о Халигалии, где он никогда не был, с его безукоризненным англичанством (выражающимся в трубке, щеточке усов, двух твидовых костюмах и т. п.) и «подспудными надеждами на дворянское происхождение»,[24] выглядит пародией на Г-М. Тем более, что, подобно Г-М с его диоровским галстуком, он полон горделивой скромности: «мало кто догадывался, а практически никто не догадывался, что сухощавый джентльмен в строгой серой (коричневой) тройке <...>».

При этом Дрожжинину противостоят сразу три Г.О.-подобных персонажа.

> Это, во-первых, «военный моряк Шустиков Глеб», поклонник легендарного римлянина Муция Сцеволы, понимающий преданность Науке как битву с Лженаукой и ее империалистическими прихвостнями, в «агрессивные хавальники» которых он вместе с Муцием Сцеволой сует горящую руку (опять рука — вспомним татуированные кулаки Г. О.). Во-вторых, это милейший Володька Телескопов, который в отличие от Дрожжинина реально был в Халигалии, и даже вступал в «платонические» связи с тамошними красотками («когда теряли контроль над собой»). И в-третьих, нестрашный доброхот-доносчик старик Моченкин (ср. эсесовцев в «Победе»).

Таким образом, «Затоваренная бочкотара» как бы воспроизводит ситуацию «„Победы“», подавая ее в менее конфликтном, сказочно-ироническом ключе.

Еще одна красноречивая параллель — совсем коротенький и малоизвестный рассказ «Мечта таксиста» («Литературная газета», 26 авг. 1970 г.).

> Его герой мечтает когда-нибудь прокатить, может быть, до самых Сочей, сказочно богатого «Ваню-золотишника» — рабочего-контрабандиста с золотых (!) приисков. И вот он, наконец, встречает его, только тот не при деньгах, вконец обтрепан и беспомощен. Таксист возит его на свой счет, кормит, поит, «укладывает на главную койку» и, наконец, так формулирует свою мечту: «Ведь мне <...> от него никаких

> бешеных денег не нужно <...> Мне важно, чтоб он был, Ваня-мой-золотишник, чтоб существовал в природе».

Невольно вспоминаются такие афоризмы Остапа Бендера, как: «Я вижу, вы бескорыстно любите деньги»; «Я идейный борец за денежные знаки»; «Нет тех маленьких золотых кружочков, кои я так люблю»; и т. п. Параллель эта вполне законна, особенно если учесть сказанное выше о Гонконге, alias Рио-де-Жанейро — «хрустальной мечте» детства Остапа Бендера, аксеновскую игру с советскими и иными клише à la Ильф и Петров, кратковременное гроссмейстерство Остапа и, главное, роль его образа в формировании неофициальной идеологии ряда поколений советской интеллигенции. Остроумный миллионер-одиночка, на которого навалился класс-гегемон, по сути дела, был гиперболизированным представителем интересов нормальной человеческой личности, попавшей под пресс советского режима. За мировой тоской великого комбинатора по белым штанам и Рио-де-Жанейро скрывалось простое желание доступа, даже для не-членов профсоюза, к тарелке супа, кружке пива и автомобильным запчастям — и свободы зубоскалить без ограничений. Вот почему и мечта таксиста о Ване-золотишнике звучит с такой трогательной, хотя и иронической, серьезностью. Хрустальная мечта Аксенова и его/нашего поколения — это некий 'идеальный материализм', 'чистый капитализм', 'духовная любовь к импортным шмоткам', надежда на магическую способность принципа материальной заинтересованности привести к торжеству добра, справедливости и всеобщего счастья.

В «„Победе"» этот 'американский' идеал выражен с особой тонкостью. Равновесие между возможными противоположными прочтениями парадокса хорошо выверено. Кто такой Г-М — нервная художественная натура или трусливый приспособленец и потребитель красивой жизни? Аскет, сосредоточенный на скрытых духовных ценностях, или высокомерный представитель советской элиты? Мотивировка модернистских приемов или супермен с человеческим лицом? Вторые члены этих пар неизбежно роднят Г-М с его оппонентом — Г. О. Это наводит на мысль, что где-то на абстрактном уровне Аксенова занимает некий единый архигерой — идеалист и крепкий парень одновременно, рафинированный интеллигент, он же военный моряк, — черты которого по-разному распределяются между персонажами реальных произведений. Оригинальное воплощение одного из вариантов этой сквозной темы делает рассмотренную нами изящную миниатюру 1965 года подлинной победой автора — без кавычек и преувеличений.

А. К. Жолковский (1986)

III

10
МЕСТО ОКНА В ПОЭТИЧЕСКОМ МИРЕ ПАСТЕРНАКА

> В стихотворение, точно через окно в комнату, врывались с улицы свет и воздух, шум жизни, вещи, сущности. Предметы внешнего мира, предметы обихода, имена существительные, теснясь и наседая, завладевали строчками, вытесняя вон менее определенные части речи.
>
> *Борис Пастернак*

1. Введение

1.1. Если задаться вопросом, в какой позе естественнее всего представить себе фигуру поэта, возникающую из стихов Пастернака, на каком фоне следовало бы написать его идеальный портрет, в каких декорациях развертывается «действие» его стихотворений и его собственное творчество, то одним из наиболее удачных был бы, наверно, ответ: у окна. Приведенные в эпиграфе слова (из «Доктора Живаго») относятся к Пушкину, но в сущности это поэтический автопортрет Пастернака. Именно для него характерны перечисления предметов внешнего мира и обихода, существующих для него «на равной ноге» и вступающих в контакт друг с другом; именно Пастернак любит изображать различные ситуации контакта улицы и комнаты, среди которых одной из самых выигрышных является картина света и воздуха, шума жизни, вещей, сущностей, врывающихся в комнату через окно.

В книге «Сестра моя жизнь» слово *окно* стоит на 21-ом месте по частоте (в «Камне» Мандельштама — на 32-ом месте) (Левин, 1966: 200-1). Но помимо окна как такового, в стихотворениях Пастернака фигурируют:

оконце, оконный переплет, оконная амбразура, оконница, ряды окон, подоконник, фортка, форточка, форточные петельки, форточная рама, оконная рама, просто рама и рамы, рамы фрамуг, ставни, оконные створы, створки, стекло, стекла, цветное стекло (то есть, *витраж*), *стекла балконные, балкон, жалюзи, портьера, занавеска, кисея, газ, гардина, маркиза, штора, шторка* (в вагоне).

Иначе говоря, 'окно' как вещь, излюбленная Пастернаком, встречается еще чаще, чем слово *окно*, являющееся лишь одним из способов ввести эту вещь в текст. В строфах, открывающих стихотворение «Август», окно — композиционный центр пейзажа, располагающегося по обе стороны от него:

Как обещало, не обманывая,
Проникло солнце утром рано
Косою полосой шафрановою
От занавеси до дивана.
Оно покрыло жаркой охрою
Соседний лес, дома поселка,
Мою постель, подушку мокрую
И край стены за книжной полкой.

Однако на словесном уровне окно представлено здесь разве только словом *занавесь*. В других случаях, присутствуя как вещь, окно или его составные части вообще никак не упоминаются в тексте и угадываются по контексту (*Войду, сниму пальто, опомнюсь,/Огнями улиц озарюсь; Когда ж мы ночью лампу жжем/И листья, как салфетки, метим* <...>; и т. п.).

Внимание к окну пронизывает не только стихотворения Пастернака, но и другие жанры. Сказанное о Пушкине это, так сказать, литературный (авто)портрет. В пьесе «Слепая красавица» сцена бунта построена как вторжение разбойных крестьян в господский дом через окно — символ рушащейся социальной перегородки (красноречива ремарка: «Граница между домом и улицей стирается»)[1]. Вспомним также любовное описание кабинета с окном во всю стену в варыкинском доме как идеального места для творчества[2].

Комментируя эпиграф, мы указали, в каком отношении картина окна представляется выигрышной с точки зрения излюбленных поэтических сюжетов Пастернака. Нашей задачей будет детальное выяснение и демонстрация того, как работает окно у Пастернака, какими своими свойствами и сторонами оно участвует в воплощении его поэтической мысли, какие аспекты этой мысли отводят окну столь важное место в ряду других любимых образов и в каком отношении к этим образам находится образ окна. Для того, чтобы ответить на эти вопросы, нам придется воспользоваться понятиями «готового предмета» и «поэтического мира».

1.2. Понятие *готового предмета*, намеченное в специальной статье (Жолковский 1967), основано на представлении о вещах и конкретных ситуациях как о своего рода словах языка искусства. В «Путешествии в Лапуту» Гулливер описывает проект языковой реформы, направленной на то, чтобы сберечь время и легкие собеседников:

«Так как слова суть только названия вещей, то <...> гораздо удобнее носить при себе вещи, необходимые для выражения наших мыслей и желаний <...> Другим великим преимуществом этого изобретения является то, что им можно пользоваться как всемирным языком <...> Единственным неудобством является то обстоятельство, что

в случае необходимости вести пространный разговор на разнообразные темы собеседникам приходится таскать на плечах большой узел с вещами <...> подобно нашим торговцам вразнос».

(Свифт 1947: 375)

Гулливер не упоминает о другом существенном препятствии к осуществлению проекта — неверно, что «слова суть только названия вещей». Слова обозначают также действия, чувства и абстрактные понятия, передача которых с помощью конкретных предметов потребовала бы особого «искусства». Именно в искусстве и можно усмотреть подобный «язык вещей», стремящийся обходиться без слов, не обязательно вытянутый во временную последовательность, понятный носителям разных языков. Искусство говорить, демонстрируя вещи, это, конечно, прежде всего живопись, но в каком-то смысле то же самое относится и к другим видам искусства, в частности, к литературе, если согласиться, что ее задача — передать читателю мысли и чувства автора и даже, как говорил Толстой, «заразить» его ими, но не столько путем прямых деклараций и призывов, сколько по принципу «что мы делали не скажем, что мы делали покажем».

Если формулу 'искусство = язык вещей' принять всерьез, то к искусству естественно применить лингвистические методы описания. Описать единицы языка значит точно указать их функциональные свойства, то есть, те, от которых зависит их функционирование, их употребление в речи. В первую очередь, это семантические признаки, фиксирующие значения слов в терминах особого семантического метаязыка. Использование языка для выражения мысли предстает как «обмен» мыслей (т. е., комбинаций элементов семантического метаязыка) на слова, обладающие соответственными семантическими признаками.

Допустим, что нас устраивает такая примитивная лингвистическая модель и мы хотели бы применить ее к языку вещей. Если подставить на место слова — 'вещь', сразу возникает вопрос: что считать семантическими признаками вещи? Вероятно, то, от чего зависит ее функционирование. Вещи используются художником для того, чтобы «одеть плотью» некоторый набор функций, вытекающих в конечном счете из темы произведения. При этом 'обмен функций на вещь' удачен в том случае, если эти функции относятся к числу ее основных, конститутивных свойств. Особенно ясно это видно на примере 'машин', то есть, искуственных вещей, имеющих определенное назначение и выполняющих его неукоснительно, «железно» (ружье стреляет, колесо вертится, лампа горит и т. д.). Вот такие свойства машин и вообще вещей и образуют их 'значение'.

Возьмем очень простой пример. Карикатуры на тему 'человек на необитаемом острове'[3] обычно строятся по следующей сюжетной схеме:

(1) он на острове, это плохо; (2) появляется нечто, сулящее избавление (обычно корабль); (3) оно не приносит избавления или даже усугубляет беду.

Искусство карикатуриста заключается в том, чтобы эффективно перевести эту схему на язык вещей и конкретных ситуаций. Иногда для этого строится целый сюжет — *составная конструкция*:

Человек на острове с женой, появляется корабль, отчаливает лодка с гребцами, человек радуется, гребцы ступают на остров, бьют человека веслами, увозят жену, он остается на острове один.

Но сюжет может быть «покрыт» и одной вещью (готовым предметом), если она заранее, в словаре действительности обладает семантическими признаками, соответствующими нужному набору функций, например: (1) быть кораблем; (3) гарантировать пассажиру гибель. Сюжет, использующий подобный готовый предмет, выглядит так:

Человек на острове, на горизонте появляется корабль, он приближается, можно прочесть его название — «Титаник».

Итак, описывать вещи, как лингвистика описывает слова, значит считать, что художник извлекает их из словаря (т. е., из своей памяти или фантазии) в порядке обмена элементов своего замысла (функций, подлежащих воплощению) на те же самые элементы, но как бы затвердевшие в виде предмета, для которого они являются конститутивными свойствами, так что они могут быть заранее учтены в словарном толковании его значения (в этом отличие готового предмета от составной конструкции). Иначе говоря, готовым предметом для некоторого набора подлежащих выражению функций называется предмет, в число конститутивных свойств которого входит весь этот набор.

В данной статье нас будет интересовать окно и та роль, которую оно играет в воплощении поэтических замыслов Пастернака. Свойства окна, подлежащие отражению в словаре вещей, просты и очевидны:

Окно предназначено для того, чтобы, сохраняя изоляцию помещения от внешней среды (стекло как часть стены), пропускать в него свет, а при желании — воздух и звуки, для чего рамы могут открываться; проникновение света также контролируемо — с помощью ставней, занавесок, жалюзи; обычно рамы имеют четырехугольную форму; и т. д.

Для того, чтобы в соответствии с принятым нами лингвистическим подходом указать место окна в поэзии Пастернака, необходимо сформулировать те функции, которые в его стихотворениях обмениваются на словарные свойства окна как готового предмета. То есть, надо с большой подробностью определить, ч т о   и м е н н о Пастернак говорит своими стихами. Еще одна трудность связана с не высказанным до сих пор молчаливым предположением, что окно выполняет некоторый постоянный набор функций. Действительно, наша тема — не окно в каком-то одном стихотворении, скажем, «Август» (что было бы аналогично рассмотрению роли «Титаника» в упоминавшейся карикатуре), а окно в мире Пастернака в целом. Допустим ли такой подход? Для ответа на оба эти вопроса обратимся к понятию поэтического мира автора.

1.3. Понятие *поэтического*, или художественного, *мира* неявным образом уже давно использовалось литературоведами в тех случаях, когда им требовалось обобщенно охарактеризовать содержание творчества како-

-либо автора (ср., например, Гриб 1956). В современной поэтике это понятие сознательно используется рядом исследователей (ср. Лихачев 1968, Лотман 1970, Минц 1967, Эткинд 1970); мы изложим и постараемся эксплицировать это понятие в том виде, в каком оно фигурирует в работах Щеглов 1962, Жолковский 1980а, Жолковский и Щеглов 1975, 1976а, б.

Если рассматривать как единый объект все искусство, то его общие свойства — это принципы художественной выразительности (конкретизация, или обмен функций на конкретные предметы и ситуации; контраст; совмещение разных функций в одном предмете; и др.). Идеальная формула сюжета волшебных сказок Проппа (подобная формулам синтаксической структуры предложения в лингвистике) является в сущности технически совершенной реализацией тезиса: «все сказки — одна сказка» (Пропп 1928); аналогичным образом, для Шкловского «все новеллы Конан Дойла — одна новелла» (Шкловский 1929:125-42; ср. Щеглов 1975).

Попробуем объявить все стихотворения Пастернака одним стихотворением и, отвлекаясь от различий, попытаемся свести все общее в них к единой формуле?[4] По-видимому, должна получиться формула того «пастернаковского», что интуитивно знакомо читателям, способным узнать поэта по отдельной строчке, являющейся как бы сколком его мира[5]. И это должна быть именно содержательная (семантическая, а не синтаксическая) формулировка, поскольку, как писал сам Пастернак,

> «Искусство — не просто описание жизни, а передача единственности бытия. То, что мы называем великолепием и живостью описания, это не только черты, относящиеся к стилю, но нечто гораздо большее. А именно — присутствие нового восприятия и философского понимания единства и цельности жизни».

Иными словами, поэт имеет некоторый единый взгляд на мир и выражает его в своих произведениях, различия между которыми, так сказать, чисто внешние — это просто разные переводы одного и того же комплекса идей на язык вещей. Так, лингвистика считает синонимичные фразы разными переводами одной и той же формулы языка смысла на естественный, например, русский, язык. (Вспомним, что, согласно Фрейду, художник сравним с невротиком, которого преследует навязчивая идея или некогда травмировавшая его ситуация, так что он склонен постоянно воспроизводить ее, вчитывая ее во все окружающее и происходящее.) Еще одна лингвистическая аналогия: каждый язык «видит» мир через призму своих грамматических значений, то есть, тех семантических признаков, которые выражаются в нем обязательно (как в русском — время глагола и число существительных; в классическом китайском ни то, ни другое не обязательно); эти смыслы он «вчитывает» в каждое предложение, независимо от того, существенны ли они для того, о чем идет речь[7].

Итак, поэтический мир автора — это те постоянные темы, установки, мысли, которыми пронизаны все его произведения — на разных уровнях и в самых разных аспектах, компонентах и т. п. Поэтический мир можно представлять себе в виде набора подобных единиц (условно — тем).

Наметим некоторые требования, которым должен удовлетворять такой набор, чтобы его можно было рассматривать как поэтический мир автора.

(1) Темы должны формулироваться максимально обобщенно; если две или три любимые мысли автора (кандидаты в темы) допускают обобщение в виде единой более абстрактной формулы, то темой должна быть признана эта последняя, а те — ее разновидностями. Следствием этого требования будет немногочисленность тем, образующих определенный поэтический мир.

(2) Темы должны вместе задавать некоторый связный взгляд на мир.

(3) Каждая из этих тем должна иметь множество разновидностей, или вариаций, являющихся результатом применения к теме отдельных приемов (конкретизации, варьирования и др.).

(4) Каждая из разновидностей должна неоднократно повторяться в произведениях, так что различия между представителями одной и той же разновидности часто будут сводиться исключительно к различиям между реализующими их конкретными предметами и ситуациями; разные реализации одной и той же разновидности (то есть некоторого достаточно специфического набора функций) можно называть поэтическими синонимами (ср. Минц 1967).

(5) Разновидности каждой темы должны обладать свойством 'естественности'; критерием может служить способность человека, не знакомого с произведениями данного автора и проблемой поэтического мира, назвать эти разновидности в качестве естественных частных случаев (конкретизаций) темы как общего понятия.

(6) Относительно любого текста, принадлежащего автору, в идеале должно быть возможным показать, что он является результатом конкретизации данного набора тем плюс некоторая *локальная тема* этого произведения, так сказать, вносимая в поэтический мир извне; относительно локальных тем должно быть показано, что они не могут ни претендовать на статус постоянных, ни как-либо изменить их набор. Всякий конкретный текст рассматривается как перевод некоторой локальной темы на язык поэтического мира автора путем ее совмещения с постоянными.

Хотя данный список критериев, возможно, не является вполне строгим и исчерпывающим, он может быть использован в качестве рабочего инструмента, позволяющего более или менее сознательно подойти к проблеме поэтического мира Пастернака.

2. Некоторые черты поэтического мира Пастернака

2.1. В каких же категориях видит мир Пастернак, каковы его любимые идеи, его «понимание единства и цельности жизни»? Прежде чем предложить свой ответ на этот вопрос, подчеркнем, что он не претендует ни на единственность, ни на окончательность. Не претендует он и на полноту, поскольку будут указаны только две постоянные темы, причем допускается, что в интересующий нас поэтический мир входят и какие-то

другие темы, пока не выявленные. Наконец, и эти две темы рассматриваются по необходимости очень кратко и в основном в тех аспектах и разновидностях, которые имеют отношение к роли, выполняемой в поэтическом мире Пастернака образом окна.

Одной из этих тем является тема 'контакта' между повседневными малыми проявлениями человека и великими проявлениями жизни и вселенной, другой — тема 'высшей фазы', или 'великолепия'[8].

В самых общих чертах тема *контакта* может быть истолкована следующим образом: человек — равноправный партнер таких макрокосмических величин, как небо, даль, вечность. Выражается же она очень разнообразно, пронизывая все стороны, уровни и элементы поэзии Пастернака.

2.1.1. Контакт и единство человека и природы лежат в основе знаменитой «пастернаковской» метафорики (а также метонимики и характерных совмещений обоих типов тропов, см. ниже, пп. 2.1.2, 2.1.3). В природе Пастернак различает черты человеческого лица:

Лицо лазури дышит над лицом/Недышащей любимицы реки/<...>/То ветер смех люцерны пронесет,/Как поцелуй воздушный, вдоль высот,/То княженикой с топи угощен,/Ползет и губы пачкает хвощом/И треплет речку веткой по щеке/<...>/У окуня ли екнут плавники <...>

При помощи метафоры нечто 'малое, человеческое' — *лицо, смех, губы, щека, поцелуй* — как бы накладывается на 'макромир' — *небо, реку, поле, ветер, болото* (ср. эпиграф из Ленау к книге «Сестра моя жизнь»: «Бушует лес, по небу пролетают грозовые тучи, тогда в движении бури мне видятся твои девичьи черты»).

Такое же приравнивание 'малого, повседневного' 'большому, исключительному' может осуществляться и средствами фонетической техники: *шлюзы жалюзи; незастекленный небосклон; И взамен камор — хоромы,/И на чердаке — чертог.*

А вот пример, совмещающий метафору 'человек — пейзаж' с парономасиями:

Лодка колотится в сонной груди,/Ивы нависли, целуют в ключицы,/В локти, в уключины <...>

Из трех метафор (лодка — сердце, водная поверхность — грудь, уключины — ключицы) две подкреплены фонетическим подобием: *лодка = колотится* (как сердце), *уключины = ключицы.*

2.1.2. То, что делается посредством метафоры (например, наложение человеческого лица на целый пейзаж), может делаться и без нее — приведением в непосредственный, 'физический контакт':

Это вышедши/За плетень, вы полям подставляли лицо; <...> туман/Густые целовал ресницы; <...> ночь терлась о локоть.

Разновидности физического контакта разработаны у Пастернака с большой детальностью. Это различные варианты осуществления связи между смежными объектами, так сказать, различные конкретизации самого факта 'присоединения' (о роли связей по смежности в мире Пастернака см. Якобсон 1987: 324-38). К ним относятся:

— 'озарение': *Рампа яркая снизу / Льет свой свет на подол*;

— 'оставление следа': *Как мазь, густая синева/Ложится зайчиками наземь/И пачкает нам рукава*;

— 'зацепление': *Молочай,/Полынь и дрок за набалдашник/ Цеплялись, затрудняя шаг*;

— 'приникание': *Она волной судьбы со дна/Была к нему прибита*;

— 'проникание': *Перегородок тонкоребрость/Пройду насквозь, пройду, как свет*;

— 'отражение': *И полдень с берега крутого/Закинул облака в пруды,/ Как переметы рыболова*;

— 'обволакивание': *Как затопляет камыши/Волненье после шторма,/Ушли на дно его души/Ее черты и формы*;

— 'любовный контакт': *Ивы нависли, целуют в ключицы; Песок кругом заляпан/Сырыми поцелуями медуз* (совмещение метафоры, поцелуя и оставления следа);

— 'знакомство/родство': *Сестра моя жизнь <...>; В родстве со всем, что есть, уверясь,/И знаясь с будущим в быту*;

— 'самоотдача, дарение': *Жизнь ведь тоже только миг,/Только растворенье/Нас самих во всех других,/Как бы им в даренье; Вы всего себя стерли для грима,/Имя этому гриму — душа*;

— 'конструкция «это — то же, что то»': *В доме смех и хозяйственный гомон./Тот же гомон и смех вдалеке; Табор глядит исподлобья,/В звезды мониста вперив.*

Суть последней конструкции состоит в том, что между частями единого пейзажа (домом и тем, что вдалеке; табором и небом), находящимися таким образом в отношении 'смежности', обнаруживаются и 'сходства' (тот же смех и гомон; мониста, подобные звездам). Иначе говоря, конструкция «это — то же, что то» представляет собой сравнение особого рода, сопоставляющее не любые, а именно смежные — то есть, связанные теми или иными разновидностями физического контакта — объекты.

Таковы типичные конкретизации самой идеи контакта. Другой существенный аспект организации контактов — типичные 'пары партнеров', вступающих друг с другом в контакт. И в этом отношении ситуации

контакта у Пастернака тоже обнаруживают большое постоянство. Каковы же эти устойчивые пары?

Прежде всего это 'человек и макромир' (см. выше), но также:

— 'земля — небо': *Когда еще звезды так низко росли/И полночь в бурьян окунало* <...>

— 'близкое — далекое': *Растут фигуры на ветру/*<...>*/И с ними, выгнувшись трубою,/Здоровается горизонт*;

— 'внутренность дома — внешний мир': *Все еще нам лес — передней*;

— 'временное — вечное': *На протяженьи многих зим/Я помню дни солнцеворота,/И каждый был неповторим/И повторялся вновь без счета.*

Общим во всех этих парах является контакт малого, сиюминутного, здешнего, «этого вот» — с далеким, вечным, беспредельным, «там».

2.1.3. В связи с проблемой окна нас будут интересовать в основном физические разновидности контакта. Что касается того типа контакта, который мы условно называем метафорическим, то у него также есть ряд разновидностей:

— развернутое эксплицитное сравнение;

— собственно метафора;

— направленное изменение сочетаемости типа <...> *на Петровы глаза навернулись,/Слезя их, заливы в осоке*; поскольку *навертываются* в русском языке только *слезы*, постольку *заливы* — *слезы* (ср. Лотман 1969: 226);

— специфически пастернаковское перечисление совершенно разных объектов: *Нас много за столом:/Приборы, звезды, свечи; ветер*<...> *колышет веки/Ветвей и звезд, и фонарей, и вех,/И с моста вдаль глядящей белошвейки.*

Не останавливаясь подробно на этих разновидностях, кратко охарактеризуем общее соотношение между метафорическим (по сходству) и физическим (по смежности) контактом у Пастернака.

Эти два способа выражения темы контакта по сути дела относятся к двум разным уровням поэтического языка. Физический, или пластический, контакт — это, так сказать, контакт между предметами, присутствующими в изображаемой поэтом «реальности», в тех, пусть вымышленных, картинах жизни, которые он «описывает стихами». Метафорика позволяет поэту вовлечь в это описание другие предметы и образы, относительно которых всегда более или менее ясно, что они не присутствуют в изображаемой натуре, а примысливаются к ней в ходе поэтических ассоциаций. Третьим уровнем (о нем речь здесь не пойдет) является фонетический, позволяющий выразить тему контакта путем использования звуковой материи языка.

Таким образом, тема контакта оказывается проведенной по крайней мере через три уровня поэтического языка Пастернака: изображение, мысль и звук.

В реальных текстах разновидности контакта, относящиеся к разным уровням, часто выступают одновременно, что соответствует художественному принципу совмещения. В отрывке из «Как у них», процитированном в п. 2.1.1 (*Лицо лазури...*), мы обратили внимание на метафоры, при помощи которых осуществлено наложение человеческого лица на пейзаж. Но эта картина изобилует и разновидностями пластического контакта — в ней не одно лицо, а два (*Лицо лазури дышит над лицом/Недышащей любимицы реки*), благодаря чему становятся возможными 'приникание' и подготовка 'любовного контакта', а затем и сам этот контакт (*поцелуй воздушный*); ср. далее: *княженикой* <...> *угощен* — 'дарение'; *губы пачкает хвощом* — 'оставление следа'; *треплет речку веткой по щеке* — 'зацепление'.

Метафора (то есть, контакт, основанный на сходстве), как правило, опирается на какие-то связи по смежности (то есть, на пластический контакт), уже существующие между сравниваемыми объектами (ср. в п. 2.1.2 замечания по поводу конструкции «это — то же, что то»). С другой стороны, метафора обычно вводится таким образом, чтобы повысить способность изображаемых объектов и к собственно физическому контакту.

Так, в строчках из стихотворения «Петербург» *На Петровы глаза навернулись,/Слезя их, заливы в осоке* (подробный разбор см. Жолковский 1980а: 223-5) метафорическому приравниванию заливов слезам логически предшествует их пластический контакт в рамках изображаемой картины: 'Петр, стоя на берегу Финского залива и глядя на его волны, с волнением и в слезах обдумывает план основания Петербурга' и т. п. Этот контакт представлен 'соседством' (то есть простым фактом смежности), 'отражением' (заливов в глазах и/или слезах Петра), а также зрительной, интеллектуальной и эмоциональной 'направленностью' ('глядя на <...> с волнением обдумывает'). Из этого напряженного взаимодействия смежных объектов, так сказать, рождается потребность в метафоре, представляющей, согласно Пастернаку, особо высокий градус выразительности:

> «Только явлениям смежности и присуща та черта принудительности и душевного драматизма, которая может быть оправдана метафорически. Самостоятельная потребность в сближении по сходству просто немыслима».
>
> (Пастернак 4: 353-354)

Далее, метафора 'заливы — слезы', основанная на сходстве по признаку 'влага', подобии предмета и его отражения и подмене лексической сочетаемости (см. выше), — позволяет, в свою очередь, воде заливов вступить — разумеется, метафорически, условно — в интенсивный физический контакт с глазами Петра (разновидности 'приникание', 'обволакивание' и отчасти — 'зацепление', если учесть то раздражающее действие, которое заливы оказывают на глаза, как бы заставляя их слезиться). Иначе говоря, метафорический контакт не просто сосуществует с пластическим (как это в

принципе возможно при «чистом» совмещении), а образует с ним единую конструкцию, вне которой ни тот, ни другой не был бы возможен.[9]

Совмещаться друг с другом могут и разновидности физического контакта: *Как пеной, в полночь, с трех сторон/Внезапно озаренный мыс*. Здесь 'приникание' пенящегося прибоя к берегу совмещено с другой разновидностью контакта — 'озарением'. Обратим внимание на характерную для Пастернака черту: совмещая какие-либо две (или более) разновидности контакта, он, как правило, называет в тексте только ту, которая является в данной ситуации более неожиданной — более информативной. Так, для ситуации 'прибой' факт 'приникания' волны к берегу вещь очевидная, поэтому она вынесена в подтекст, 'озарение' же, возможное только ночью, названо прямо (ср. еще: *Светло, как днем. Их озаряет пена*; здесь те же разновидности и та же конструкция).

Подобное построение возможно только в тех случаях, когда изображаемая «реальная» ситуация содержит, хотя бы в латентном состоянии, обе нужные разновидности физического контакта. Если же это не так, то вторую, более неожиданную, разновидность приходится примысливать — «натягивать» при помощи метафоры. Пример: *Ивы нависли, целуют в ключицы*; налицо 'приникание' или 'зацепление' (*нависли*); плюс метафора (ивы и лодка — влюбленные), поддержанная — по смежности — подразумеваемой любовной сценой в лодке), которая дает возможность ввести еще одну разновидность физического контакта — 'любовный контакт' (не просто прикасаются, а целуют). Ср. еще: <...> *синева/Ложится зайчиками наземь/И пачкает нам рукава*: 'озарение' и, благодаря метафоре, 'оставление следа' ('зайчики как бы пачкают рукава'); <...> *порыв зарниц негаснущих/Прибил к стене мне эту сцену*: 'оставление следа' (то есть, тени) и метафорическое 'зацепление' (прибил); *И пожар заката не остыл,/Как его тогда к стене манежа/Вечер смерти наспех пригвоздил* (те же разновидности и та же конструкция).

Тенденция к нагнетанию проявлений контакта настолько сильна, что есть случаи, когда в одной ситуации Пастернак дважды проводит одну и ту же разновидность физического контакта, например, 'оставление следа': *Как будто бы железом,/Обмокнутым в сурьму,/Тебя вели нарезом/По сердцу моему* — сурьма оставляет след на железе, а железо на сердце.

Таковы в общих чертах соотношения между различными способами и разновидностями выражения темы контакта и приемы их совмещения.

2.2. Другой важнейшей темой поэзии Пастернака является тема ослепительной яркости, интенсивности существования, максимальной вздыбленности и напряженности всего изображаемого. Условно мы будем называть ее темой *высшей фазы* (ср. *Как бы достигший высшей фазы/Бессонный запах матиол*; образ 'достигания', динамизирующий эту высшую фазу, встречается у Пастернака неоднократно, ср. *Цыганских красок дости-*

гал <...>; *Как он даст/Звезде превысить досяганье* <...>?). Укажем некоторые разновидности темы высшей фазы, существенные для выяснения роли окна в поэтическом мире Пастернака.

2.2.1. 'Дрожь' (колебание, колыхание и т. п.). Ср.:

Как то, что в астме кисея,/Как то, что даже антресоль/При виде плеч твоих трясло; Рояль дрожащий пену с губ оближет,/Тебя сорвет, подкосит этот бред; Дрожат гаражи автобазы; Продрогший абрис ледника; и т. п.

2.2.2. Исследователями отмечалось обилие образов 'болезни' у Пастернака (Тынянов 1977 [1929]: 184, Левин 1966: 205). Повидимому, для Пастернака болезнь, а также некоторые другие интенсивные биологические процессы, с которыми в обыденной жизни и речи связываются неприятные ассоциации, — выделение 'пота', 'слюны' и т. п. — не что иное, как еще один вид критических, напряженных состояний, разновидность темы высшей фазы. Ср.:

И лес шелушится и каплями/Роняет струящийся пот/ <...> */Сады тошнит от верст затишья,/Столбняк рассерженных лощин/*<...> */Гроза близка. У сада пахнет/Из усыхающего рта/*<...> *У сада/Полон рот сырой крапивы:/Это запах роз и складов; Перламутром, Иматрой бацилл,/Мокрым гулом, тьмой стафилококков; /И блеснут под молнией резцы/*<...> */Тени стянет трепетом tetanus,/И медянок запылит столбняк./Вот и ливень, блеск водобоязни,/Вихрь, обрывки бешеной слюны/*<...> */Надо быть в бреду по меньшей мере,/Чтобы дать согласье быть землей.*

Ту же функцию (наряду с рядом других) выполняет, по-видимому, и мотив 'слез, плача', встречающийся в стихотворениях Пастернака очень часто, ср.:

Слагаются стихи навзрыд; И до упаду, в лоск,/На зависть мчащимся мешкам,/До слез, до слез; О боже, волнения слезы/Мешают мне видеть тебя; Что ломится в жизнь, и ломается в призме,/И радо играть в слезах.

2. 3. Как же соотносятся друг с другом две основные темы поэтического мира Пастернака? Рассмотрим этот вопрос в двух аспектах — с точки зрения содержания и с точки зрения выражения.

2.3.1. В содержательном плане вопрос состоит в том, каким образом темы контакта и высшей фазы объединяются в связную картину мира. Одна из возможных интерпретаций такова. Главное — тема высшей фазы, а тема контакта ей подчинена, то есть, все предметы находятся в настолько вздыбленном состоянии, что выходят из себя и сливаются друг с другом в

мощном экстазе. Такое толкование взаимодействия двух тем можно сформулировать словами самого Пастернака:

> «Множество встрепенувшихся ['дрожь' — А. Ж.] и насторожившихся душ останавливали друг друга, стекались и, как в старину сказали бы „соборне" ['контакт'], думали вслух <...> Заразительная всеобщность их подъема ['высшая фаза'] стирала границу между человеком и природой [ср. ремарку из „Слепой красавицы" в п. 1. 1]. В это знаменитое лето 1917 года, в промежутке между двумя революционными сроками, казалось, вместе с людьми митинговали и ораторствовали дороги, деревья и звезды ['человек и макромир', 'близкое и далекое', 'земля и небо'] <...> Это ощущение повседневности, на каждом шагу наблюдаемом и в то же время становящемся историей, это чувство вечности, сошедшей на землю и всюду попадающейся на глаза ['временное и вечное'], это сказочное настроение попытался я передать в <...> книге лирики „Сестра моя жизнь"».
>
> (Пастернак 4: 790-791)

Другое возможное истолкование связи двух тем может исходить, наоборот, из того, что главное — контакт, а тема высшей фазы занимает подчиненное положение: все малое и повседневное находится в контакте с большим и значительным, в частности, все повседневные и обыденные проявления жизни подняты до такой высоты, что оказываются полными силы и значения. Иными словами, состояние высшей фазы — еще одна своеобразная разновидность контакта. Когда Пастернак говорит об огромности квартиры и о том, что <...> *к обеду на прогулке/Наступит темень, просто страсть*, то этим он в сущности выражает ощущение безмерности каждого малого промежутка времени и отрезка пространства.

Не будем выдвигать других вариантов объединения двух тем в связную картину поэтического мира; отметим также, что два предложенные варианта, по-видимому, не исключают друг друга.

2.3.2. В плане выражения связь между двумя темами проявляется, естественно, в их частом совмещении в конкретных предметах, образах и ситуациях. Обычно применяемая для этого конструкция состоит в том, что контакт приводит к дрожи или к слезам; ср.:

Но внезапно по портьере/Пробежит вторженья дрожь:/ Тишину шагами меря,/Ты, как будущность, войдешь; Как масло, били лошади пространство; Когда на Петровы глаза навернулись,/Слезя их, заливы в осоке <...>

Но в принципе возможно и независимое совмещение обеих тем: *Полдень*<...> *рухнет* <...> */В разгранке зайчиков дрожащих*; здесь *зайчики* — это контакт ('озарение' и 'оставление следа'), *дрожащих* — высшая фаза ('дрожь'), а причинной связи между ними нет.

2.4. В заключение раздела о поэтическом мире Пастернака приведем пример своего рода полной поэтической синонимии двух отрывков из разных стихотворений. Сравним уже цитированные строчки *У окуня ли*

екнут плавники и *Лодка колотится в сонной груди.* В обоих случаях поэт говорит фактически одно и то же: тема контакта выражена

(1) метафорически: лодка/окунь — сердце, бьющееся в реке. Причем избрана одна и та же разновидность метафорического контакта — направленное изменение сочетаемости: *екать* может только *сердце* (как *навертываться* — только *слезы*, ср. выше); глагол *колотиться* также фразеологически достаточно тесно связан с *сердцем*, чтобы вызывать ассоциацию с ним;

(2) фонетическим приравниванием: *лодка = колотится, окуня = екнут*, причем в обоих случаях существительное, являющееся названием предмета, метафорически объявляемого сердцем, сближается в звуковом отношении с глаголом, который по сочетаемости связан со словом *сердце*;

(3) совмещена с темой высшей фазы: колотиться, екать — разные конкретные проявления дрожи, то есть, разновидности темы высшей фазы.

3. Мир Пастернака, готовые предметы, окно

3.1.0. Итак, набор функций, в которые разворачиваются основные темы Пастернака, это типичные разновидности каждой из тем (контакта и высшей фазы), в том числе — типичные пары участников контакта. Они и подлежат «обмену» на конкретные предметы и ситуации. Естественно, что для каждой пары партнеров и для каждой разновидности контакта будут свои готовые предметы, особенно удачно покрывающие соответствующие функции.

3.1.1. Для пары 'земля — небо' при разновидности 'отражение' в качестве готового предмета напрашивается 'водная поверхность' («зеркало вод»):

Ныряла и светильней плавала/В лампаде камских вод звезда; Закинул облака в пруды/<...>/Как невод тонет, небосвод; Он чешуи не знает на сиренах/И может ли поверить в рыбий хвост/Тот, кто хоть раз с их чашечек коленных/Пил бившийся, как об лед, отблеск звезд?

Другая разновидность контакта между 'землей и небом' — 'зацепление' — регулярно осуществляется с помощью таких готовых предметов, как 'деревья', 'ограды', 'стога':

На кустах растут разрывы/Облетелых туч <...>; Это диск одичалый, рога истесав/Об ограды, бодаясь, крушил палисад; И небо в тучах, как в пуху,/Над грязной вешней жижицей/ Застряло в сучьях наверху/И от жары не движется; Стог высится, как сеновал,/В котором месяц мимоезжий,/ Зарывшись, переночевал/<...>/Наставший день встает с ночлега/С трухой и сеном в волосах.

Заметим, что (а) почти во всех случаях физический контакт ('зацепление') мотивирован метафорами: тучи — растут, у месяца — рога и он ночует, у дня — волосы; (б) в двух первых примерах одновременно выражена тема высшей фазы — такими крайними состояниями, как *одичалый, истесав, бодаясь, крушил, разрывы, облетелых.*

Другие готовые предметы, осуществляющие контакт между небом и землей — 'горы', 'птицы', 'осадки', ср.:

Снег идет, снег идет,/Словно падают не хлопья,/А в заплатанном салопе/Сходит наземь небосвод.

3.1.2. Контакт 'временного с вечным' осуществляют готовые предметы двух основных типов:

(1) всякого рода повторяющиеся явления, которые бывают «сейчас и всегда», — 'праздники', 'времена года', 'даты в календаре природы'; ср. выше *Я помню дни солнцеворота;*

(2) 'деяния великих людей', в частности, творцов искусства. Примеров множество, приведем два, основанные на разновидности 'оставление следа':

Их [Нахимова и Ушакова] *след лежит неизгладимо/ На времени и моряке; Другие по живому следу/Пройдут твой путь за пядью пядь.*

3.1.3. В паре 'внутренность дома — внешний мир' контакт могут осуществлять, в частности:

(1) готовые предметы, совмещающие элементы дома и открытого пространства:

— 'развалины': *Сиренью, двойными оттенками/Лиловых и белых кистей,/ Пестреющей между простенками/Осыпавшихся крепостей / <...> / Земля — в каждом каменном выеме,/Трава — перед всеми дверьми;*

— 'недостроенные здания': *Крикливо пролетает сойка/ Пустующим березняком,/Как неготовая постройка,/Он высится порожняком;*

— 'обычай «завтрака на траве»': *Садовый стол под елью./На свежем шашлыке/Дыханье водопада/ <...> / На хлебе и жарком/Угар его обвала;*

(2) метафоры, называющие либо дом внешним миром (*В квартире прохлада усадьбы*), либо внешний мир — жильем: ср. выше месяц, заночевавший в стоге, а также:

Но сосны не двигали игол от лени/И белкам и дятлам сдавали углы/ <...> /И балка у входа ютила удода;

(3) совмещение реального контакта и метафоры 'дом — жилье для внешней стихии':

Июль с грозой, июльский воздух/Снял комнаты у нас внаем.

3.2.0. Остановимся несколько более подробно на двух типах конструкций, выражающих контакт между домом и макромиром. Если классифицировать конструкции этого рода с точки зрения того типичного признака дома, который ставится в связь с макромиром, то бросается в глаза обилие образов, построенных на мотивах 'еды' и 'любовной близости'.

3.2.1. Очевидно, что еда является одним из наиболее домашних и повседневных отправлений человека, одним из символов дома в его интимном, непритязательном, микрокосмическом аспекте. Поэтому контакт обеденного стола с внешним миром может служить особенно красноречивой демонстрацией контакта для пары 'дом — макромир'.

Как было сказано, готовым предметом, способным реализовать эту конструкцию, является 'завтрак на траве':

Садовый стол под елью/<...>/На свежем шашлыке/Дыханье водопада/<...>/На хлебе и жарком/Угар его обвала; Еловый бурелом,/Обрыв тропы овечьей,/Нас много за столом,/Приборы, звезды, свечи.

Другой готовый предмет, совмещающий элементы дома и внешнего мира и потому позволяющий дать картину 'еды на виду у всего мира' — 'балкон и наружные галереи':

На окна и балкон,/Где жарились оладьи,/Смотрел весь южный склон/В серебряном окладе./Перила галерей <...>

Эти строчки почти полностью синонимичны предыдущей цитате.

Следующая ступень — обеденный стол полностью вдвигается в комнату, а элементы внешнего мира проникают к нему через окно (тем самым мы забегаем вперед, см. пп. 4.1, 4.2):

Откупорили б, как бутылку,/Заплесневелое окно,/И гам ворвался б <...> и солнце маслом/Асфальта б залило салат; Солнце садится и пьяницей/Издали, с целью прозрачной,/Через оконницу тянется/К хлебу и рюмке коньячной.

Приведем отрывок из «Послесловья» к «Охранной грамоте», написанного в форме письма к любимому поэту Пастернака — Рильке. И здесь повторяется та же конструкция — скромный обеденный стол, пейзаж за окном и контакт с чем-то великим, приходящим то ли издалека, то ли с неба:

> «В передней стоял с утра неприбранный стол, я сидел за ним и задумчиво подбирал жареную картошку со сковородки, и задерживаясь в паденьи и как бы в чем-то сомневаясь, за окном <...> шел снег. В это время позвонили с улицы, я отпер, подали заграничное письмо <...> Я вдруг наткнулся на <...> приписку, что я каким-то образом известен Вам. Я отодвинулся от стола и встал. Это было вторым потрясеньем дня. Я отошел к окну и заплакал. Я не больше удивился бы, если бы мне сказали, что меня читают на небе <...>».

Обратим внимание и на разновидности темы высшей фазы: (*потрясенье, заплакал*). Весь отрывок представляет собой по сути дела типичный подстрочник пастернаковского стихотворения.

Еще один пример конструкции 'еда — макромир', на этот раз реализованной с помощью метафоры, это строчки:

Дороги превратились в кашу./Я пробираюсь в стороне./Я с глиной лед, как тесто квашу./Плетусь по жидкой размазне.

Это построение в каком-то смысле обратно всем предыдущим: там 'обыденное' предстает 'великим' благодаря контакту с макрокосмом, здесь, скорее наоборот, в макрокосме (пейзаж оттепели), благодаря сравнению с кашей, тестом и размазней, подчеркивается его обыденность, доступность человеку. Кстати, характерно и то, что [*Я*] *пробираюсь в стороне* соответствует мотивам затрапезности, повседневности, провинциальности (ср. Примечание 12).

3.2.2. Другим типичным проявлением интимной жизни человека, не в меньшей мере способным символизировать домашний и внутренний мир людей, является любовь, интимная близость любящих. Приверженность Пастернака контакту дома и внешнего мира хорошо видна из того, что желание отгородиться от внешнего пространства и замкнуться в своем микромире не возникает у его героя даже в самые интимные минуты. Рассмотрим ряд примеров в том же порядке нарастания 'домашности', что и в предыдущем параграфе.

Часто декорацией к любовным сценам (кстати, это разновидность 'любовный контакт', см. п. 2. 1. 2) служит природа, также становящаяся участником контакта:

Лодка колотится в сонной груди,/Ивы нависли, целуют в ключицы/<...>/Роскошь крошеной ромашки в росе/<...>/Это ведь значит — обнять небосвод <...>

В стихотворении «Степь» в открытом пространстве природы выделяется более определенный ориентир — омет, некоторый намек на пристанище, но под открытым небом (ср. *Садовый стол под елью*):

Не стог ли в тумане? Кто поймет?/Не наш ли омет? Доходим. — Он./ — Нашли! Он самый и есть. — Омет./Туман и степь с четырех сторон/ <...>/Открыт, открыт с четырех сторон.

Стихотворение «Дождь (Надпись на «Книге степи»)» — одно из трудно поддающихся буквальному прочтению. Повидимому, нарисованную там ситуацию можно представить себе следующим образом. В комнате поэт и его возлюбленная (*Она со мной*), за окном дождь (*Снуй шелкопрядом тутовым/И бейся об окно*). Происходящее в комнате все время приравнивается к происходящему за окном:

Лей, смейся, сумрак рви!/Топи, теки <...> /К такой, как ты, любви! /<...> ливень — гребень ей!/<...> взмок <...> /В глаза, в виски, в жасмин.

А в заключительном четверостишии наступает и физический контакт между любящими и природой:

Теперь бежим сощипывать,/Как стон со ста гитар,/Омытый мглою липовой/Садовый Сен-Готард.

Тот же мотив открытости внешнему миру находим и в стихотворении «Свадьба», посвященном уже полностью институализованной и, так сказать, прописанной по месту жительства форме любовной близости. Ср.:

А зарею, в самый сон,/Только спать и спать бы,/Вновь запел аккордеон/<...> /И опять, опять, опять/Говорок частушки/Прямо к спящим на кровать/Ворвался с пирушки.

Это вторжение внешнего мира оценивается поэтом не как досадная помеха, а как явление бесспорно положительное, из которого должны делаться самые широкие обобщения в духе идей контакта — 'дарения, самоотдачи':

Жизнь ведь тоже только миг,/Только растворенье/Нас самих во всех других,/Как бы им в даренье./Только свадьба, вглубь окон/Рвущаяся снизу <...>[10]

Таковы некоторые характерные готовые предметы и составные конструкции, а также признаки домашнего обихода, участвующие в выражении контакта между домом и внешним миром. Как было видно из ряда примеров, среди них естественно находит себе место и окно. Благодаря своему положению на границе дома и внешнего мира оно является точкой их естественного соприкосновения, а благодаря разнообразным свойствам своих составных частей делает возможным выражение контакта между домом и многими объектами внешнего мира и реализацию целого ряда разновидностей контакта и высшей фазы.

4. Функции окна как готового предмета в стихах Пастернака

4.1. 'Окно, оконный проем, форточка' — это отверстие, через которое проходят (разновидность 'проникание'):

— 'воздух, запахи': *Акацией пахнет и окна распахнуты; И возникающий в форточной раме/Дух сквозняка, задувающий пламя;*

— 'звуки': *Пара форточных петелек,/Февраля отголоски/<...> /Гул ворвался, как шомпол;*

— метафорические 'птицы и облака': *В раскрытые окна на их рукоделье/Садились, как голуби, облака;*

— 'молния': *Как шорох молньи шаровой/<...>/Как этот в комнату без дыма/Грозы влетающий комок*;

— 'семена растений' и т. п.: *Июль, таскающий в одеже/Пух одуванчиков, лопух,/Июль, домой сквозь окна вхожий <...>*;

— 'люди': *Разбив окно ударом каблука,/Она перелетает в руки черни/И на ее руках за облака.*

4.2. 'Окно, оконное стекло' — просвет, через который проникают:

— 'зрительные впечатления': *Зимний день в сквозном проеме/Незадернутых гардин; В обе оконницы вставят по месяцу; Зима во время снегопада,/Снежинками пронзая тьму,/Заглядывала в дом из сада*;

— 'лучи света': *Кто <...> хлынул к этажерке/ Сквозь шлюзы жалюзи; Из кухни за сани пылавший очаг/Клал на снег огромные руки стряпух; Солнце <...>/Через оконницу тянется/К хлебу и рюмке коньячной; Войду, сниму пальто, опомнюсь,/Огнями улиц озарюсь.*

4.3. 'Окно, подоконник' (а также 'балкон') — открытая внешнему миру часть жилого помещения, на которой могут располагаться элементы мира комнаты:

— 'люди': *Примостясь на твоем подоконнике,/Смотрим вниз с твоего небоскреба; В рубашке с первомайским бантом/ Он свешивается в окно/<...>/Сейчас он в комнату вернется/<...>; В детстве я, как сейчас еще помню,/Высунешься, бывало, в окно ; В кашне, ладонью заслонясь,/Сквозь фортку крикну детворе ;*

— 'посуда с едой': *На окна и балкон,/Где жарились оладьи,/Смотрел весь южный склон/В серебряном окладе*;

— 'свеча': *И озаренный, как покойник,/С окна блужданьем ночника*; а также

— 'растения', совмещающие принадлежность к природе и к дому: *И тех же белых почек вздутья/И на окне, и на распутье* (разновидность 'это — то же, что то'); *К белым звездочкам в буране/ Тянутся цветы герани/За оконный переплет.*

4.4. 'Оконные стекла', 'рамы' и 'подоконник' — поверхность, допускающая 'озарение', 'проникание' и 'оставление следа'. В качестве второго участника контакта эти разновидности предполагают 'лучи света', 'дождевые капли' или 'ветви деревьев':

И паволокой рамы серебря,/Заря из сада обдавала стекла/Кровавыми слезами сентября; И цветущие кисти черемух/Мыли листьями рамы

фрамуг; Сиренью моет подоконник/ Продрогший абрис ледника; Метель лепила на стекле/Кружки и стрелы; <...> вяз/Бросает в трепет холст маркизы/И ветки вчерчивает в газ.

4.5. 'Стекла', 'ставни' и 'занавески' способны дрожать, дребезжать, колыхаться и т. п. (тема высшей фазы, разновидность 'дрожь'):

В доме хохот и стекла звенят; Всю ночь в окошко торкался/И ставень дребезжал; И от ветра колышется/На окне занавеска.

Как видно из примеров, выражение темы высшей фазы часто совмещается с контактом — дрожь возникает вследствие контакта с внешним миром, например с ветром.

4.6. Стекла могут покрываться каплями дождя или осевшей комнатной влаги, и с помощью метафоры создается образ 'окна в слезах или в поту' (разновидности высшей фазы), причем дождевые капли одновременно могут выражать и тему контакта ('оставление следа'):

Заря из сада обдавала стекла/Кровавыми слезами сентября; Что слез по стеклам усыхало!; Со стекол балконных, как с бедер и спин/ Озябших купальщиц — ручьями испарина; И когда кладут припарки,/ Плачут стекла первых рам.

4.7. Итак, 'окно' — готовый предмет, иногда конкретизирующий по отдельности, а чаще совмещающий в тех или иных комбинациях ряд существенных для поэтического мира Пастернака функций. Это

(1) контакт между 'домом' (человеком, обстановкой комнаты, свечой, очагом, посудой, едой, рукодельем, а также составными частями самого окна) и 'внешним миром' (ветром, запахами, семенами растений, звуками, облаками, молнией, зарей, солнцем, огнями улиц, зимой, снежинками, сугробами, землей, детворой, горным склоном, почками, ветвями, листьями, цветами, дождевыми каплями); при этом применяются следующие разновидности контакта: 'проникание', 'приникание', 'оставление следа', 'это — то же, что то', 'озарение';

(2) тему высшей фазы; разновидности: 'дрожь' (ставней, стекол, занавесок), 'пот и слезы' (на стеклах).

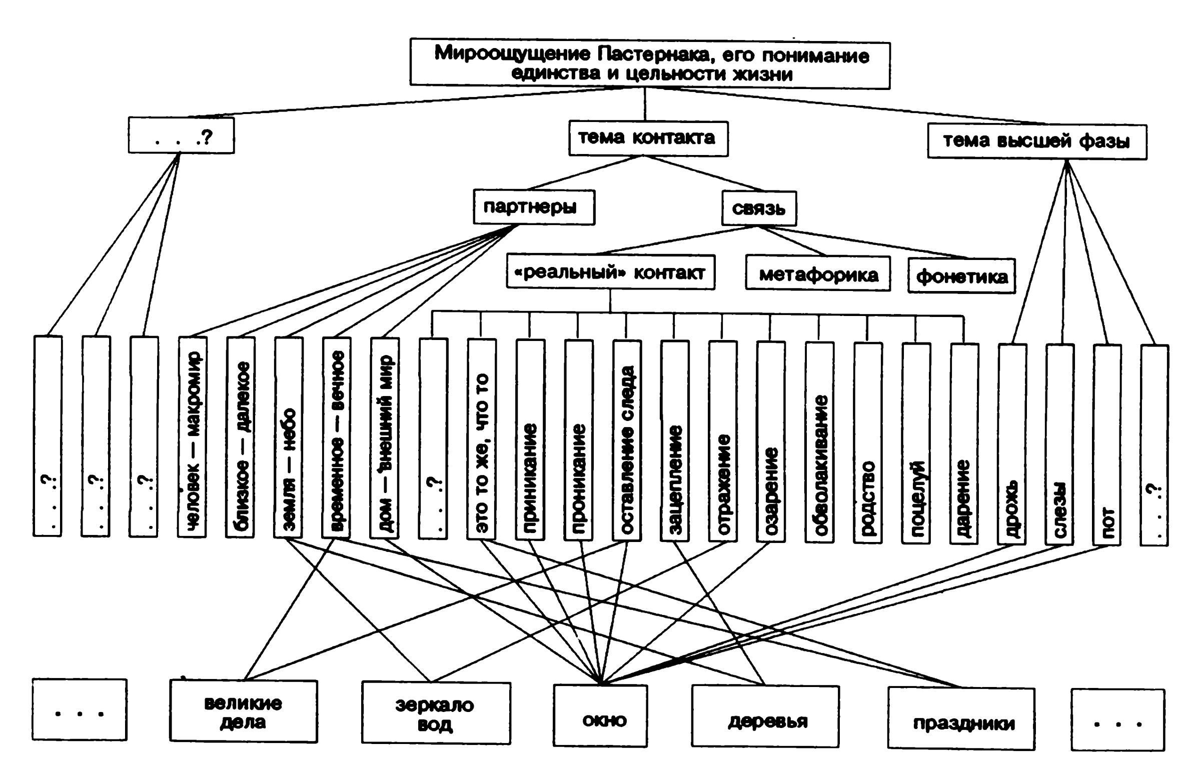
Место окна в общей системе поэтического мира Пастернака среди других «вещей» может быть условно показано на схеме (см. таблицу).

5. Единство образа окна у Пастернака

5.0. Выше было сформулировано лежащее в основе настоящей работы предположение, что окно в поэзии Пастернака выполняет некоторый постоянный набор функций (см. п. 1.2). В п. 4 более или менее полно и

Таблица

Место окна в поэтическом мире Пастернака



детально был очерчен круг функций окна как готового предмета в поэтическом мире Пастернака. На основании изложенного можно пойти дальше и сделать более сильное утверждение: в поэзии Пастернака окно — это образ, обладающий внутренним единством и постоянной значимостью, в частности, в оценочном отношении. Что конкретно означает это утверждение?

Возможность указать круг функций, выполняемых некоторым предметом в произведениях данного автора, сама по себе еще не предрешает вопроса о том, может ли этот предмет претендовать на роль единого образа, проходящего через его творчество. Действительно, эта возможность заложена уже в самом понятии предмета как набора конститутивных свойств, поддающихся перечислению в словаре действительности (см. 1.2). Поэтому в принципе можно представить себе некоторый предмет, достаточно часто встречающийся у данного автора, но выполняющий каждый раз разные и даже взаимно противоположные функции, — находящиеся в пределах его конститутивных свойств, но не образующие постоянного комплекса, который соответствовал бы каким-то существенным аспектам поэтического мира автора (в частности, так получается, когда предмет выполняет лишь служебные функции, очень отдаленно связанные с темой). Скажем, дождь может один раз останавливать кого-то в пути, другой раз способствовать урожаю, третий раз напоить жаждущего, затем объяснять чье-либо отсутствие, быть символом гнева божия, передавать атмосферу тоски и т. д.

Для того чтобы иметь право говорить о некотором предмете как о едином образе (то есть, чем-то подобном персонажу, собственное имя которого призвано идентифицировать его разные появления как разные манифестации одного и того же), разумно потребовать, чтобы он удовлетворял достаточно сильным условиям. Вот некоторые, наиболее очевидные из них:

(1) Функции, выполняемые предметом, не должны быть только служебными, они должны быть связаны с темами, образующими поэтический мир автора.

(2) .Разные случаи употребления предмета должны быть более или менее синонимичны друг другу.

(3) Противоположные употребления одного и того же предмета возможны (в силу принципа совмещения противоположных функций, а также ввиду противоречивости изображаемого), но они должны быть противоположностями в составе связного осмысленного целого (требование не очень строгое, но интуитивно понятное, например, по аналогии с противоречиями в характерах героев).

(4) Желательно, чтобы для предмета можно было указать ту или иную постоянную роль в композиции, сюжете или еще каком-нибудь из важнейших компонентов в произведениях данного автора.

Постараемся показать, что окно в стихотворениях Пастернака отвечает сформулированным требованиям.

5.1. Выше (п. 1.3, критерий (4)) понятие поэтического мира было связано с поэтической синонимией, которая была определена как наличие отрезков текста, эквивалентных в отношении выражаемых ими функций и различающихся только конкретными предметами, выполняющими эти функции. В свете изложенного в пп. 2-4 понятие поэтической синонимии может быть детализировано, так что обнаружится целая иерархия уровней синонимии.

Если «все стихотворения Пастернака — одно стихотворение», то тогда в каком-то смысле любые два стихотворения (а часто и более мелкие их части) — поэтические синонимы, поскольку они являются выражением одних и тех же наиболее общих функций, а именно, тем, образующих поэтический мир автора. Различия же между ними начинаются (при движении от тем к текстам) на уровне разновидностей, которыми представлены, и конструкций, которыми связаны друг с другом эти темы в разных конкретных стихотворениях. Далее идет случай, упомянутый первым: одинаковые темы, одинаковые разновидности и одинаковые комбинации (= конструкции из) тем, но разные предметы. Далее: одинаковые темы, разновидности, комбинации и предметы, то есть, по сути дела, одинаковые подстрочники, но разные реальные тексты.[11] Обилие поэтических синонимов всех видов, включая последний, можно считать свидетельством в пользу правильности выявления именно такой модели поэтического мира автора. Участие одного и того же предмета в подобных синонимичных конструкциях свидетельствует в пользу единства его образа.

5.2. Очевидно, что в подавляющем большинстве случаев окно у Пастернака выполняет одни и те же функции: прежде всего, оно выражает тему контакта между домом и внешним миром, а часто и тему высшей фазы. Поскольку эти темы являются важнейшими, если не единственными, составляющими поэтического мира Пастернака, содержательность образа окна несомненна: оно никак не может быть названо служебным, вспомогательным элементом. В этой своей роли окно находится в отношениях синонимии (того или иного уровня) с другими предметами и ситуациями, характерными для поэтического мира Пастернака.

(1) Как готовый предмет, выражающий тему контакта (если ее взять безотносительно к парам партнеров, вступающих в контакт), окно оказывается поэтическим синонимом деревьев, гор и зеркала вод (контакт земли и неба), праздников, времен года и деяний великих людей (контакт временного и вечного) и т. д.

(2) В паре 'дом — внешний мир' окно это еще более точный синоним таких готовых предметов, как завтрак на траве, балкон, дверь. Ср. две разные реализации одной и той же конструкции 'контакт внешнего мира с домом, приводящий к дрожи': (а) с окном: *И от ветра колышется/На окне занавеска* <...>; (б) с дверью: *Но внезапно по портьере/Пробежит вторженья дрожь* <...>

(3) Само окно и его составные части с неслучайным постоянством выступают в совершенно синонимичных конструкциях, в ряде случаев почти не различающихся на уровне подстрочника. Ср. ту же конструкцию, что в п. (2), в следующих примерах:

И с занавеской, как с танцоршей,/Взвивается до потолка/ (об июльском воздухе); <...> *вяз/Бросает в трепет холст маркизы* <...>; *Всю ночь в окошко торкался/И ставень дребезжал.*

Другая характерная конструкция — 'контакт человека с улицей без выхода из комнаты благодаря проникanию'. Со знаменательной настойчивостью она реализуется в строчках, явно сводящихся к одному и тому же подстрочнику: 'человек высовывается из комнаты в окно (форточку)' (примеры см. в п. 4.3). С растениями вместо человека и метафорическим 'проникanием' вместо физического получим строчки: *К белым звездочкам в буране/Тянутся цветы герани/За оконный переплет.*

5.3. Покажем, что окну отведена некоторая постоянная роль в макроструктуре стихотворений Пастернака (т. е. что выполняется и критерий (4) из п. 5.0). Исчерпывающий ответ на этот вопрос мог бы быть дан после того, как удалось бы сформулировать инвариантную структуру композиции пастернаковского стихотворения (то есть, обнаружить нечто подобное формуле Проппа для волшебной сказки). Такой формулой мы пока не располагаем, и потому следующие ниже соображения носят предварительный характер.

5.3.1.. Композиция многих стихотворений Пастернака строится на развертывании все той же темы контакта, метафорические и пластические разновидности которой лежат в основе рассматривавшихся до сих пор отдельных образов. Отдельные, так сказать, «точечные» контакты разворачиваются в связный сюжет.

В уже приводившихся строчках *И тех же белых почек вздутья/И на окне и на распутье,/На улице и в мастерской* контакт между домом и внешним миром (он осуществляется растениями, связанными конструкцией «это — то же, что то») дан в виде неподвижной готовой ситуации: ветки с почками на окне — те же или такие же, что ветки с почками на улице. Аналогичную ситуацию, но, так сказать, динамизированную, развернутую в целый сюжет, можно усмотреть в стихотворении «Девочка»:

Из сада, с качелей, с бухты-барахты/Вбегает ветка в трюмо/<...>/ *Но вот эту ветку вносят в рюмке/И ставят к раме трюмо.*

Сначала ветка находится за окном и принадлежит к внешнему миру — к саду, который в стихах Пастернака часто виден по ту сторону окна, посылает оттуда в комнату свои звуки и запахи, прикасается к раме и стеклам (*Сиренью моет подоконник*), пытается просунуться внутрь (*Всю ночь в*

окошко торкался/И ставень дребезжал). Первый контакт ветки с комнатой осуществляется через посредство трюмо, отразившись в котором, она оказывается не просто внутри комнаты, но к тому же и со стороны, противоположной окну, то есть в дальней от внешнего мира, самой внутренней ее части. Зеркало — это как бы второе, еще более внутреннее окно в сад, также состоящее из стекла, рамы и своего рода 'подоконника' — полочки или столика. Туда (*к раме трюмо*) и ставят ветку, вносимую из сада, так что она на наших глазах превращается из элемента внешнего мира в элемент мира комнаты, наглядно демонстрируя, что 'растения в доме — это то же, что растения на улице'.

Сюжет стихотворения складывается, таким образом, из последовательности нескольких разновидностей контакта между садом и комнатой, с участием более или менее синонимичных готовых предметов (окна, зеркала и двери). Имеют место: метафорическое 'проникание' через окно, 'отражение' в зеркале, физическое 'проникание' в комнату, по-видимому, через дверь, и, наконец, 'приникание' к зеркалу. Переход от метафорического 'проникания' к физическому и от бесплотного 'отражения' к непосредственному 'соприкосновению' обеспечивает нарастание силы контакта и дает ощущение завершенности, реализации начального импульса.

5.3.2. Сюжеты, строящиеся на движении снаружи в дом или из дома наружу, довольно многочисленны и разнообразны. Разнообразие создают, в частности, следующие признаки.

(1) Способ передвижения:

— 'физическое движение': *Тишину шагами меря,/Ты, как будущность, войдешь*;

— 'мысленное физическое движение': *Мне хочется домой в огромность/* <...> */Войду* <...>;

— 'зрительный маршрут': *В трюмо испаряется чашка какао,/Качается тюль, и — прямой/Дорожкою в сад, в бурелом и хаос/К качелям бежит трюмо/*<...>*/И к заднему плану, во мрак, за калитку/В степь, в запах сонных лекарств/Струится дорожкой, в сучках и в улитках/Мерцающий жаркий кварц*;

— 'звуковой маршрут': *В доме хохот и стекла звенят/*<...>*/Лес забрасывает, как насмешник,/Этот шум на обрывистый склон* <...>; *По крышам городских квартир/Грозой гремел полет валькирий*;

— 'метафорический маршрут': *Теперь бежим сощипывать/* <...> */Садовый Сен-Готард* — за выходом из дома в сад вместо дальнейшего реального маршрута куда-нибудь в степь следует метафорический скачок в Альпы (сад называется Сен-Готардом);

— 'метафорическое физическое движение': *Гроза в воротах! на дворе!/*<...>*/Она бежит по галерее./По лестнице. И на крыльцо/*<...>*/У всех*

пяти зеркал лицо/Грозы, с себя сорвавшей маску (ср. реальное физическое 'проникание' шаровой молнии в комнату через окно:<...> *Как этот, в комнату без дыма,/Грозы влетающий комок*).

(2) Строение траектории:

— 'однонаправленная траектория снаружи в дом': «Девочка»; «Гроза», <...> *Ты, как будущность войдешь* и т. п.; или 'из дома наружу' («Зеркало»; «Дождь»; «Рассвет»); <...> *И я по лестнице бегу,/Как будто выхожу впервые/На эти улицы в снегу/И вымершие мостовые/*<...>*/В воротах вьюга вяжет сеть/...*

— 'двухходовая траектория', строящаяся по принципу туда и обратно: либо 'из дома наружу и обратно в дом': «Ветер»; «В больнице»; *И с улицы дуло в окно./Окно обнимало квадратом/Часть сада и неба клочок/*<...>*/В окно, за которым стена/Была точно искрой пожарной/Из города озарена./Там в зареве рдела застава/И в отсвете города клен/Отвешивал веткой корявой/Больному прощальный поклон* — зрительный маршрут через окно в сад и затем в город, а потом обратно в комнату через окно благодаря метафорическому жесту клена; ср. аналогичный маршрут в паре соседних стихотворений книги «Сестра моя жизнь»: в «Зеркале» <...> *в сад* <...> *к качелям бежит трюмо*, а в «Девочке» *Из сада, с качелей* <...>*/Вбегает ветка в трюмо*; либо 'снаружи в дом и обратно на улицу': «Мне хочется домой в огромность...», «Музыка», где сначала в комнату *над ширью городского моря* вносят рояль, а затем его музыка летит *по крышам городских квартир*.

(3) Готовый предмет, соединяющий дом с внешним миром: 'окно', 'зеркало', 'дверь' и ее разновидности — 'крыльцо', 'лестница', 'галерея', а также такие менее точные синонимы окна и двери, соединяющие сад или двор с еще более далеким и широким миром, как 'дорожки', 'калитки', 'ворота', 'проломы' и 'лазы в заборе'[12]:

В детстве я, как сейчас еще помню,/Высунешься, бывало, в окно,/В переулке, как в каменоломне,/Под деревьями в полдень темно/<...>*/За калитку дорожки глухие/Уводили в запущенный сад; Задворки с выломанным лазом* <...>; *Ход из сада в заборе проломан/И теряется в березняке*; ср. также «Зеркало», с дорожкой в сад, калиткой и дорожкой в степь, отражающимися в трюмо.

Можно было бы указать еще на некоторые существенные аспекты рассматриваемой композиционной схемы, но мы ограничимся сказанным. Как видим, целый класс сюжетов строится у Пастернака на развертывании темы контакта между домом и внешним миром. По ходу этого типового сюжета неоднократно и посредством различных разновидностей контакта пересекается граница между двумя сферами. Роль этой легко и регулярно нарушаемой границы, занимающей постоянное место в сюжетной схеме, и играют окно и его более или менее точные синонимы. Иначе говоря, и

с точки зрения места в макроструктуре стихотворения обнаруживается постоянство интересующего нас образа окна.

5.3.3. До сих пор во всех случаях речь шла об окне как предмете, 'соединяющем' дом со внешним миром, и рассматривалось окно распахнутое, прозрачное, незавешенное. Но в стихах Пастернака встречаются и закрытые, зашторенные, залепленные снегом окна. Примиримо ли это с утверждением о единстве образа окна как носителя темы контакта?

Заметим, что иногда даже в картине непроницаемого окна все равно акцентируется мотив контакта. Ср.: *Метель лепила на стекле/Кружки и стрелы* — 'оставление следа', которое, кстати, повторяется и внутри комнаты (*И воск слезами с ночника/На платье капал*), так что в целом получается конструкция «это — то же, что то». Но это частный случай. В общем случае суть дела состоит в следующем.

Для поэтического мира Пастернака характерно не просто изображение контактов, в частности, между домом и внешним миром, но и принципиально положительное отношение к этим контактам: в нормальной, прекрасной вселенной, воспеваемой Пастернаком, всегда хороши оба элемента, вступающие в контакт, и хорош факт контакта между ними. Что же происходит в тех, относительно более редких, случаях, когда поэт ощущает себя в конфликте с изображаемым, так как оно не соответствует основам его поэтического мира? Возникают образы враждебного, губительного контакта или контакта прерванного, неосуществленного, бесплодного. Эти два типа образов мы условно назовем 'отрицательным контактом'.

Отрицательными для Пастернака являются мотивы 'разлуки' (то есть 'анти-контакта'), 'фальши', иногда 'смерти'. В стихотворении «Разрыв» лживые прощальные поцелуи возлюбленной сравниваются с проказой:

О скорбь, зараженная ложью вначале,/О горе, о горе в проказе!/ <...>/Но что же ты душу болезнью нательной/Даришь на прощанье? <...>

Здесь с отрицательным знаком использованы излюбленные Пастернаком разновидности контакта: 'оставление следа' и его духовный коррелят 'дарение'. Ср., напротив, типичный положительный образ: *Вы всего себя стерли для грима,/Имя этому гриму — душа.* Готовым совмещением 'губительности' с 'дарением' и 'оставлением следа' и является 'проказа'.

В паре 'дом — внешний мир' подобное отрицательное состояние поэтического мира проявляется в следующем. Предметы домашнего обихода, которые обычно дороги Пастернаку (ср.: какао, испаряющееся в трюмо, или сравнение Кавказа со смятой постелью и самолета с *крестиком на ткани/И меткой на белье*) переоцениваются в отрицательном плане. Поэт занимает враждебную, «разоблачительную» позицию по отношению к дому, быту, уюту, *где лжет, и кадит, ухмыляясь, комфорт.*

Контакт с внешним миром оказывается для такого мира гибельным, отрицая, зачеркивая, преодолевая его (в отличие от обычных ситуаций, скажем, вторжения ветра или молнии в комнату):

И всем, чем дышалось оврагам века,/Всей тьмой ботанической ризницы/Пахнет по тифозной тоске тюфяка/И хаосом заросшей брызнется.

Вспомним, что именно такой характер носит в «Слепой красавице» контакт бунтующих крестьян с господским домом, в который они врываются через окно (см. п. 1.1 и Примечание 1). Тот же образ *тифозной тоски тюфяка* вновь появляется у Пастернака в стихотворении, написанном через 14 лет и обращенном к другой женщине; меняется только направление движения:

Из тифозной тоски тюфяков/Вон на воздух широт образцовый/ <...>/Наша честь не под кровлею дома.

Итак, с переменой отношения к миру меняется и знак контакта. А с ними меняется и роль окна: символизируя тоску, разлуку, смерть, оно оказывается наглухо закрытым, контакт дома с улицей прерывается, а в случае, если состоится, грозит смертью:

<...> Бока/Опущенной шторы морочат/Доверье ночного цветка/ <...>/В разлуке с тобой и писать бы/<...>/Но грусть одиноких мелодий/ <...>/Как спущенной шторы бесплодье,/ Вводящей фиалку в обман; Когда сквозь иней на окне/Не видно света божья,/Безвыходность тоски вдвойне/С пустыней моря схожа; Ступай к другим. Уже написан Вертер./А в наши дни и воздух пахнет смертью:/Открыть окно, что жилы отворить; Не распахивать наспех/Окна, где в беспамятных заревах/Июль, разгораясь, как яспис,/ Расплавливал стекла и спаривал/Тех самых пунцовых стрекоз,/Которые нынче на брачных/Брусах — мертвей и прозрачней/Осыпавшихся папирос.

Таким образом, двоякое использование окна — 'окно-соединитель' и 'окно-разделитель' — соответствует двум взаимно противоположным состояниям поэтического мира и потому не подрывает, а усиливает единство его образа.

5.4. Подавляющее большинство употреблений окна полностью укладывается в намеченный выше круг функций. Есть, однако, строчки, которые следует признать более или менее безразличными к выражению контакта между домом и внешним миром.

5.4.1. Рассмотрим строчки:

<...> К испугу сомкнутых окон; Ряды окон,/Неосвещенных в поздний час,/Имели вид сплошных попон/С прорезами для конских глаз.

О контакте здесь можно говорить лишь постольку, поскольку это метафоры, причем это уже не будет контакт именно дома и внешнего мира.

Обращает на себя внимание малочисленность метафор с окном, в том числе напрашивающихся метафор 'окна — глаза дома', как в одном из приведенных примеров. Правда, у Пастернака есть целое стихотворение об окне, построенное на такой метафоре («Между прочим, все вы, чтицы...»). В нем фигурирует ряд разновидностей контакта и высшей фазы: 'отражение', 'оставление следа', 'слезы', 'дрожь':

Тоже блещет, как баллада,/Дивной влагой, тоже льет/ Слезы/<...> / Тоже, вне правдоподобья,/Ширит, рвет ее зрачок,/Птичью церковь на сугробе,/Отдаленный конский чок./И Чайковский на афише/Патетично, как и вас,/Может потрясти <...>

Хотя эти стихи в большей мере близки к тому постоянному образу окна, который мы постарались очертить в этой работе, они не концентрируют его самых существенных черт. В целом, следует сказать, что употребления окна, отклоняющиеся от его единого образа (в основном метафорические), немногочисленны и могут быть признаны исключениями, подтверждающими правило. Малочисленность метафор, возможно, является лишним свидетельством того, что окно как готовый предмет в полной мере соответствует отведенной ему функции осуществлять контакт между домом и внешним миром и потому не нуждается в метафорическом переосмыслении.

5.4.2. В некоторых случаях одно из свойств окна, а именно 'обрамляющая способность' его проема, используется в более или менее служебной роли — для создания живописного эффекта рамки:

Окно обнимало квадратом/Часть сада и неба клочок; Зимний день в сквозном проеме/Незадернутых гардин; И окна с двойным позументом/ Ветвей в серебре галуна (ветви даны в поверхности окна, как узор на воротнике; двойной позумент — по-видимому, две оконные створки с одинаковым узором ветвей); *В обе оконницы вставят по месяцу* (как в рамку).

Подобное обрамление встречается у Пастернака и в стихах, не имеющих отношения к окну, ср. про «завтра»:

Оно с багетом шло, как рамочник./Деревья, здания и храмы/Нездешними казались, тамошними/В провале недоступной рамы./Они трехъярусным гекзаметром/Смещались вправо по квадрату./Смещенных выносили замертво,/Никто не замечал утраты.

Хотя эта функция (по-видимому, существенная для поэтики Пастернака и потому заслуживающая отдельного рассмотрения) является прежде всего чисто выразительной, служебной, она не только не противоречит теме контакта, носителем которой является образ окна, но и может считаться

разновидностью этой темы, представляя внешний мир как бы частью дома, своего рода картиной в рамке на стене.

5.5. Итак, налицо: последовательное использование окна во множестве более или менее синонимичных конструкций и целых сюжетных схем, выражающих центральные темы пастернаковского поэтического мира; связь его открытости-закрытости с оценкой изображаемого мира; и пренебрежимо малое число отклоняющихся употреблений. Эти обстоятельства являются, на наш взгляд, достаточными основаниями для того, чтобы признать окно единым образом, проходящим через стихотворения Пастернака — своего рода постоянным персонажем его произведений, наряду с такими образами, как 'любимая', 'творчество', 'весна', 'сад', 'ночь', 'свеча' и другие.

5.6. Если вернуться к лингвистическим аналогиям, с которых мы начали статью, то предложенное в ней описание функций окна в ряду других объектов, материализующих поэтический мир Пастернака, может рассматриваться как своего рода словарная статья. Действительно, речь шла не о чем ином, как о толковании одного из «слов», образующих «язык» поэта (см. в особенности п. 4). Если встать на эту точку зрения, то открывается возможность по-новому поставить известный вопрос о проблеме словаря языка поэта.

Обычно описание словаря поэта идет по линии составления простого словника, частотного словаря (т. е. словника с информацией о частоте употребления слов) или тезауруса в традиционном значении этого слова, т. е. словника с конкорданциями, примерами и — иногда — лексикографическими толкованиями (так построен «Словарь языка Пушкина»). Однако аналогом языковых словарей в интересующем нас отношении они не являются. Языковой словарь всегда в той или иной форме сопоставляет словам некоторое описание их смысла; в двуязычном словаре оно имеет вид переводных эквивалентов, в толковом — вид толкования, и т. д. Перенесение этого принципа на описание «языка поэта» предполагало бы сопоставление словам этого языка *формулировок их специфического художественного смысла.*

На наш взгляд, введение понятия поэтического мира позволяет дать более или менее определенный ответ на вопрос о том, какой вид могли бы иметь эти формулировки. Словарь языка поэта мог бы строиться как толкование (всех или важнейших для поэта) слов в терминах инвариантных функций, образующих его поэтический мир (тем, их разновидностей, разновидностей разновидностей), и их совмещений. Разумеется, у разных поэтов одинаковые слова получили бы разное описание. Отличались бы эти описания и от тех, которые эти слова получают в толковых словарях соответствующих естественных языков (ср. сказанное выше о «Словаре языка Пушкина»).

Составление подобных словарей к текстам исследуемых поэтов является, по нашему мнению, одной из основных задач поэтики. Конечно, мы отдаем себе отчет в гигантских масштабах этой задачи, предполагающей, что составитель словаря языка поэта уже располагает детальным описанием его поэтического мира. Возможно поэтому, что работа над подобными словарями окажется не только целью, но и методом исследований по поэтике.

А. К. Жолковский (1978)

11
'ПРЕВОСХОДИТЕЛЬНЫЙ ПОКОЙ': ОБ ОДНОМ ИНВАРИАНТНОМ МОТИВЕ ПУШКИНА

...cette espèce d'orgueil qui fait avouer avec la même indifférence les bonnes comme les mauvaises actions, suite d'un sentiment de supériorité, peut-être, imaginaire.

Из эпиграфа к «Евгению Онегину»

Основной догмат Пушкина <...> есть уверенность, что бытие является в двух видах: как полнота, и как <...> ущербность <...> Полнота, как внутренно-насыщенная, пребывает в невозмутимом покое <...> Есть покой, глубокий, полный силы, чуждый всякого движения вовне <...> Полнота — дар неба и не стяжается усилиями <...> Он изображал совершенство <...> бесстрастным, пассивным, неподвижным <...> Гений — полнота, т. е. бездейственность <...>

М.О. Гершензон
[1919: 14, 16, 38]

1. «Чувство превосходства, быть может, воображаемого»

Эпиграф к «Онегину», можно, разумеется, воспринимать в привычном ключе, как еще одну зарисовку из галереи «модных чудаков». Но при «медленном чтении» и в свете догадки Гершензона об «основном догмате Пушкина» он обнаруживает глубинные черты, характерные для пушкинского самоощущения. В сущности, за иронической интонацией скрывается своего рода поэтический автопортрет.

Действительно, поза 'гордого превосходства' (orgueil, supériorité) присутствует и во вполне серьезных строчках типа

(1) Вознесся выше я главою непокорной
Александрийского столпа.
(«Памятник», 3: 424)

(2) В ней все гармония, все диво,
Все выше мира и страстей.
(«Красавица», 3: 287)

Гордость и превосходство естественно дополняются 'безразличием' к производимому впечатлению (avouer avec la même indifférence les bonnes comme les mauvaises actions). «Памятник» кончается словами

(3) Хвалу и клевету приемли равнодушно
И не оспоривай глупца.
(3: 424)

Ср. то же равнодушие в «чистом виде» — без примеси превосходства — в другом стихотворении:

Он любит песнь свою, поет он для забавы,
Без дальних умыслов; не ведает ни славы,
Ни страха, ни надежд...
(3: 66)

А продолжением примера (2) (из «Красавицы») могли бы быть строчки:

(4) Земных восторгов излиянья,
Как божеству, не нужно ей.
(«Разговор книгопродавца с поэтом», 2: 329)

Сочетание обеих установок дает своего рода комплекс 'превосходительного равнодушия', отказа от вовлеченности в «игру страстей», который проявляется в стихах как о поэзии (5), так и о любви (6), (7):

(5) Ты царь <. . . . .>
Ты сам свой высший суд; <. . . . .>
Доволен? Так пускай толпа его бранит
И плюет на алтарь, где твой огонь горит,
И в детской резвости колеблет твой треножник.
(3: 223)

(6) Он слушал Ленского с улыбкой <...>
Он охладительное слово
В устах старался удержать <...>
Ушед от их [страстей] мятежной власти,
Онегин говорил об них
С невольным вздохом сожаленья <...>
Когда страстей угаснет пламя
И нам становятся смешны
Их своевольство, иль порывы...
(6: 37-39)

(7) Но пусть она вас больше не тревожит:
Я не хочу печалить вас ничем <...>
Как дай вам бог любимой быть другим.
(3: 188)

Классическим воплощением этого комплекса является монолог Барона:

(8) И гордый холм возвысился <...>
Могу взирать на все, что мне подвластно <...>
Я выше всех желаний; я спокоен;
Я знаю мощь мою; с меня довольно
Сего сознанья <. . . . .>
Усните здесь сном силы и покоя,
Как боги спят в глубоких небесах.
(7: 111, 112)

При этом ситуация гордого равнодушия остается лишь идеалом, реализация которого часто остается под вопросом (...peut-être, imaginaire). Отсюда: идеальные («божественные») образы гордых красавиц; метафоры поэт — царь, поэт — гондольер, ростовщик — царь, деньги — боги; и сублимация вынужденного отказа от притязаний на любовь героини в добровольный. Иногда модальный, «возможно, воображаемый», характер позы равнодушного превосходства выражен еще более четко:

(9) устремленностью к ней как чему-то неосуществимому:

Туда б, в заоблачную келью,
В соседство бога скрыться мне!
(3: 200)

Пора покинуть скучный брег
Мне неприязненной стихии,
И средь полуденных зыбей,
Под небом Африки моей
Вздыхать о сумрачной России...
6: 26)

(10) построением заведомо вымышленных ситуаций, например, будущих:

Прими ж мои благодаренья <...>
О ты, чья память сохранит
Мои летучие творенья,
Чья благосклонная рука
Потреплет лавры старика.
(6: 49)

(поэт снисходительно похлопывает по плечу своего будущего снисходительного читателя);

(11) сопоставлением идеала с реальностью, например, статуи Командора с ним самим:

> Каким он здесь представлен исполином! <...>
> А сам покойник мал был и тщедушен,
> Здесь, став на цыпочки, не мог бы руку
> До своего он носу дотянуть.
>
> (7: 153)

Процитированные примеры — лишь представители целого пласта картин, образов и положений, встречающихся в лирических, эпических и драматических произведениях Пушкина, причем не только в стихах, но и в прозе.[1] Этот настойчивый мотив — назовем его 'превосходительным покоем' — явно один из центральных в поэтической системе Пушкина; о нем и пойдет речь.

2. Инвариантный мотив как объект описания

Как мы представляем себе описание отдельного мотива произведений одного автора?

> «В многообразной символике поэтического произведения мы обнаруживаем постоянные, организующие <...> принципы <...> являющиеся носителями единства в многочисленных произведениях поэта <...> накладывающие на эти произведения печать единой поэтической личности <...> внося [щие] целостность индивидуальной мифологии поэта <...> делаю [щие] стихи Пушкина пушкинскими <...> Бодлера — бодлеровскими».
>
> (Якобсон 1987: 145)

На наш взгляд, чтобы зафиксировать это содержательное единство индивидуальной мифологии автора, надо сформулировать:

(I) центральную тему его текстов, т. е. наиболее общий семантический инвариант того множества постоянных принципов, о котором говорит Якобсон;

(II) полный набор самих этих более частных инвариантных мотивов;

(III) отношения, связывающие (I) и (II), т. е. отношения выразительной реализации темы через мотивы (последние могут быть представлены как результаты применения непосредственно к центральной теме приемов варьирования и контраста, а также как результаты дальнейшего варьирования и совмещения этих первичных результатов);

(IV) такие же отношения, связывающие мотивы с их конкретными манифестациями в реальных текстах;

Компоненты (I)-(III) намеченного описания — центральную тему, реализующие ее мотивы и связи между ними — то есть, всю структуру, инвариантную для текстов автора в целом, мы называем *поэтическим миром* (ПМ) автора.

В рамках такой системы понятий работа над описанием отдельного инвариантного мотива естественно складывается из: интуитивного уловления некоторого характерного для поэта инварианта, например, в виде

констатации содержательного и структурного сходства между рядом примеров; выявления по возможности полного корпуса соответствующих фрагментов реальных текстов; формулировки определения рассматриваемого мотива в терминах поэтического мира автора, т. е. в виде его вывода (на основе приемов выразительности) из более абстрактных инвариантов, а в конечном счете из центральной темы; указания места, занимаемого этим мотивом в ряду других — поэтически синонимичных — мотивов того же уровня абстракции; характеристики выразительной структуры его собственных более конкретных типовых разновидностей и, возможно, индивидуальных манифестаций.[2]

Полагая, что общий абрис интересующего нас материала сделан, мы не будем приводить всего корпуса относимых к нему текстов. Начав с беглого очерка пушкинского поэтического мира (п. 3), мы далее сформулируем ядерную структуру мотива 'превосходительный покой' и его место в ПМ (п. 4), а также его типичные манифестации в основных зонах предметной сферы (п. 5); затем мы перейдем к некоторым специфическим разновидностям этого мотива, интересным с точки зрения их выразительной структуры (п. 6), в частности, — к некоторым его проекциям в стилистическую, или орудийную, сферу (п. 7).

3. О поэтическом мире Пушкина

Центральную пушкинскую тему мы, в значительной мере следуя за Гершензоном (1919, 1922, 1926), Ходасевичем (1924), Бицилли (1926), Благим (1931: 196-244), Якобсоном (1987 [1937]: 145-80), Лотманом (1970: 311 сл.), Бочаровым (1974) и другими исследователями, сформулируем в виде (12):

(12) объективный интерес к действительности, осмысляемой как поле взаимодействия амбивалентно оцениваемых начал 'изменчивость, неупорядоченность' и 'неизменность, упорядоченность' (сокращенно: 'амбивалентное противопоставление изменчивость/неизменность'; условно: 'изменчивость/неизменность').

Две основные подтемы, из которых складывается центральная тема, — это (13) и (14):

(13) категория изменчивости/неизменности;

(14) объективность изображения, амбивалентность оценок.

Подтема (13) варьируется далее путем проекции на разнообразный материал.

В предметной сфере это дает следующие противопоставления: физические — 'движение/неподвижность', 'разрушение/прочность', 'легко-

сть/тяжесть', 'жар/холод' и т. п.; биологические — 'жизнь/ смерть',...; психологические — 'страсть/бесстрастие', 'неумеренность/ мера', 'честолюбие/отсутствие честолюбия',...; социальные — 'свобода/неволя', ...

В орудийной сфере этому соответствуют такие оппозиции как 'легкость, простота синтаксиса/тяжесть конструкций', 'метафоричность/ безобразность' и под.

Подтема (14) предстает в виде различных способов со- и противопоставления двух полюсов. Способы характеризуются

— наличными соотношениями между партнерами (т. е., между представителями полюсов, вступающих в оппозицию) по степени взаимного антагонизма партнеров (от прямого конфликта до дружбы и любви) и по степени их взаимной автономности (два самостоятельных явления — явление и его аспект — два аспекта одного явления);

— исходом взаимодействия, т. е. степенью перевеса (явная 'победа' одного — гармоничное 'равновесие' — 'проглядывание' одного сквозь другое); 'победа', в свою очередь, реализуется как либо 'фактический перевес', либо 'хронологическая смена' побежденного победителем, либо, наконец, как то или иное (часто перекрестное, чем достигается дополнительная амбивалентность) совмещение этих побед в разных планах.

Результаты применения 'способов' к 'материалу' (т. е. результаты совмещения подтем (13) и (14)) и образуют набор разновидностей центральной темы в целом. Бегло перечислим важнейшие типовые ситуации, реализующие эту тему в основных зонах предметной сферы.

Физическая зона: 'позитивная или негативная оценка неподвижности или такая же оценка движения'; 'чередование движения и неподвижности'; 'равномерное чередование стремительных движений'; 'движение, проглядывающее сквозь неподвижность'; 'неподвижность в возвышенной точке над движущимися объектами'; 'восхищение разрушительной энергией, или, наоборот, чудесной неприступностью среди разрушений'; 'взаимная уравновешенность жара и холода'; и др.

Биологическая зона: различные 'промежуточные ситуации между жизнью и смертью'; 'мертвый, убивающий живого'; 'покидание могилы'; 'буйная жизненность на краю гибели'; 'любовные сцены «при мертвом»'; ...

Социальная зона: 'прославление свободы, побега из неволи'; 'разрушение оков'; 'позитивность сладостной неволи (и негативность постылой свободы)'; 'гармоничное сочетание свободы и неволи'; 'приятие (или неприятие) меры'; 'сторонний наблюдатель кипучей общественной жизни'; ...

Психологическая зона: 'позитивность (или негативность) бесстрастия и такая же (или противоположная) оценка страстей'; 'внезапная смена страсти бесстрастием (и наоборот)'; 'приятные (или горькие) воспоминания о былых страстях'; 'внезапный приход вдохновения к поэту'; 'любовь к мертвенной красе'; 'свидания с умершими возлюбленными'; 'неразделенная страсть перед лицом бесстрастия'; 'равнодушие толпы к поэту и его

равнодушие к мнению толпы'; 'превосходительно-отчужденное отношение к страстной вовлеченности другого'; 'гармоничное (или вынужденное) сдерживание страсти'; ...

Разумеется, это лишь некоторые из огромного числа характерных пушкинских мотивов, лежащих на пересечении сформулированных выше признаков. Не пытаясь перебрать их все, а также выявить многочисленные случаи, пограничные между зонами (ср. хотя бы ситуации 'любовь при мертвом или к мертвому', относящиеся одновременно к психологической и биологической зонам), обратимся непосредственно к интересующему нас мотиву 'превосходительного покоя'.

4. 'Превосходительный покой' и его место в ПМ Пушкина

4.1. В терминах пушкинских инвариантов ядро этого мотива, приблизительно очерченное выше, может быть охарактеризовано следующим образом.

1. Этот мотив безразличен к материалу и представляет собой лишь определенный 'способ' совмещения полюсов, реализуемый практически в любых зонах обеих сфер.

2. Партнерами по совмещению являются два самостоятельных объекта (обычно — лица) или объект (лицо) и его аспект; они находятся в отношении более или менее явного конфликта.

3. Исходом взаимодействия является 'победа' (обычно 'фактический перевес') одного из партнеров; победитель оценивается позитивно (а побежденный не обязательно негативно), хронологически же победитель не сменяет побежденного, а сосуществует с ним.

4. Победитель пребывает в 'неизменности' ('неподвижности', 'бесстрастии'), а побежденный обычно находится (или находился во время борьбы, — впрочем, как и победитель) в состоянии 'изменчивости' ('движения', 'страсти'). Таким образом, 'превосходительный покой' — это совмещение 'изменчивости' с 'неизменностью' при 'перевесе' последней.

5. Благодаря 'перевесу' в сочетании с 'сосуществованием', победитель как бы господствует над, владеет 'изменчивостью' побежденного, то есть косвенно и сам является ее носителем. В том же направлении действует память о прошлой 'изменчивости' ('движении', 'действии', 'вовлеченности'), приведшей к 'победе',[3] и вообще представление о 'победе' как о проявлении 'силы, энергии', т. е. фактора 'изменчивости'. В то же время реально победитель воздерживается от 'изменений' — будь то в форме использования подвластного ему 'движения' или репрессий против побежденного. В результате 'превосходительный покой' предстает не только как 'перевес неизменности одного партнера над изменчивостью другого' (см выше 4), но и как 'гармоничное равновесие потенциальной изменчивости и реальной неизменности одного и того же объекта' (победителя).

4.2. Очерченными пятью свойствами 'превосходительного покоя' определяется место, занимаемое этим мотивом в общей системе инвариантов пушкинского ПМ, — в известной мере двойственное.

С одной стороны, это один из многочисленных способов совмещения 'изменчивости' и 'неизменности', функционально эквивалентный в этом абстрактном качестве им всем, и отличающийся лишь набором своих конкретных свойств. Так, 'превосходительность', т. е. 'перевес в пользу полюса неизменность' отличает его от многочисленных родственных ситуаций, например (15) — (18). Рассмотрим по порядку эти примеры и их отличия от 'превосходительного покоя'.

(15) Дева над вечной струей вечно печальна сидит.
(3: 231)

Здесь налицо многие черты 'превосходительного покоя', но отсутствуют 'конфликт' и ясно выраженное 'господство' неподвижной девы над движением струи,[4] — в отличие от таких случаев, как поэт, вознесшийся над водопадами и обвалами в «Кавказе» («над снегами», «смиренно <...> подо мной», «вижу <...> обвалов рожденье» и т. п., см. ниже (38)), или медный всадник, неколебимо стоящий над беснующимися волнами.

(16) Твой конь <. . . . .>
То смирный стоит под стрелами врагов...
(2: 244)

Мимо дротики летали,
Шлема меч не рассекал.
(3: 384)

В (16) есть и 'конфликт' и своего рода 'победа неизменности' (в форме 'сохранности'), — как в ситуациях типа 'несокрушимая прочность' (см. ниже (19)) или 'человек, неподвластный времени' (см. ниже (35)). Однако в отличие от них здесь нет полной 'превосходительности и непринужденности покоя'; даже напротив, 'неизменное' начало находится *под* 'изменчивым', — как в буквальном смысле (под стрелами), так и в переносном (под действием стрел).

(17) Сквозь чугунные перилы
Ножку дивную продень.
(2: 345)

С любовью набожность умильно сочетать <...>
Скажи, как падает письмо из-за решетки...
(3: 218)

И лес сквозь иней зеленеет,
И речка подо льдом блестит...
(3: 183)

Здесь наличествует и 'конфликт' и 'перевес неизменного начала', но 'перевес' дан в модусе 'проглядывания', при котором побежденная 'изменчивость' проявляется вполне реально и активно, так что нет никакого 'овладения ею со стороны победителя'.

(18) В их стройно зыблемом строю...
(5: 137)

Тут налицо и 'конфликт' и 'победа неизменности, господствующей над изменчивым началом' (зыблющиеся движения подчинены стройности). Но поскольку оба начала представлены свойствами одного и того же объекта (строя), то нет эффекта 'самостоятельности, сосуществования и овладения'.

В качестве последнего примера упомянем ситуацию «Медного всадника», взятую в целом, включая не только первоначальную неподвижность кумира, но и последующую погоню его за Евгением. От «чистого» случая 'превосходительного покоя' эту ситуацию отличает то, что в ней не выдержан до конца существенный момент 'неизменности, отказа от использования своего превосходства'.[5]

4.3. Как можно видеть, 'превосходительный покой' — это не только безразличный к материалу 'способ' в ряду других способов совмещения полюсов центральной темы (12) (т. е. одна из разновидностей подтемы (14)), но и вполне конкретный мотив, полноценно конкретизирующий тему (12) в целом. Действительно, даже тогда, когда схема 'превосходительного покоя' реализуется на материале физической зоны, в ней достаточно отчетливо прочитываются характерные психологические и социальные установки. Это объясняется целым рядом особенностей данного мотива, в частности тем, что: по крайней мере одним из партнеров (победителем) в нем выступает 'лицо' — с вытекающим из этого социальным и психологическим осмыслением ситуации (ср. выше свойство 2); что в том же направлении работают такие элементы, как 'конфликт', 'победа', 'господство' (свойства 2, 3, 5); что оба начала — 'изменчивость' и 'неизменность' — представлены в нем, так сказать, дважды — и в самом победителе и в паре победитель/побежденный (свойство 5), чем повышается определенность ситуации; наконец, тем, что в этом мотиве центральное противопоставление 'изменчивость/ неизменность' преломляется по-особому. На этом последнем обстоятельстве следует остановиться подробнее.

Как было сказано, сама схема 'превосходительного покоя' уже содержит достаточно конкретные социальные и психологические обертоны. Так, 'неизменность, состоящая в неиспользовании возможностей к изменению' фактически есть не что иное, как одна из конкретизаций мотива 'свобода', то есть проекции центральной темы (12) в социальную зону. Интересно при этом, что, во-первых, эта конкретизация выражена, так сказать, исключительно на языке 'способов' (а не материала: остается неуточненным, какие возможности и к какому изменению *не* используются) и, во-вторых, что построена она несколько необычным образом. В каком смысле необычным?

В «нормальном» случае 'свобода' выступает как социальная манифестация полюса 'изменчивость' и предстает, в свою очередь, в виде ситуаций типа 'побег', 'бунт', 'неистовство освобожденных страстей', 'буйное неприятие меры' и т. п. Полюс 'неизменность' манифестируется при этом 'неволей', которая далее конкретизируется в виде 'оков', 'темниц', 'решеток' и т. д. В мотиве же 'превосходительного покоя' налицо прямо противоположная проекция центральной оппозиции (12) на материал: 'свобода' выражается через 'отказ от движений, действий и других

проявлений изменчивости'. Иными словами, оставаясь манифестацией 'изменчивости', 'свобода' конкретизируется — в составе 'превосходительного покоя' — как своего рода 'неизменность'. Получается *перекрестное* совмещение двух полюсов ('реальная неизменность' и 'потенциальная изменчивость'), придающее схеме 'превосходительного покоя' дополнительную амбивалентность и особый индивидуальный колорит, чем еще более укрепляется его статус как вполне конкретного мотива.[6]

5. Основные манифестации 'превосходительного покоя'

Укажем некоторые характерные конкретизации ядерных компонентов ситуации 'превосходительный покой' в различных зонах предметной сферы.

5.1. Элемент 'превосходительность, перевес, победа' реализуется в социальной зоне через мотив 'власть, высокое положение в иерархии' (ср. образы божественного и царского достоинства и власти денег в (1), (4), (5), (8), (9)). В физической зоне 'превосходительность' предстает как 'верх, возвышенная точка' (см. (1), (9), (11)), а также как

(19) несокрушимая прочность:

Стоит седой утес, вотще брега трепещут,
Вотще грохочет гром и волны, вкруг мутясь,
И увиваются и плещут...
(3: 46)
Сильна ли Русь? Война и мор,
И бунт и внешних бурь напор
Ее, беснуясь, потрясали —
Смотрите ж: все стоит она!
А вкруг нее волненья пали...
(3: 275)

или 'пространственная (в частности, географическая) удаленность' (см. (9) и ниже пример (40) и предшествующие комментарии); во всех этих случаях налицо 'неподвластность' действию враждебных сил. В психологической зоне аналогию 'удаленности' представляет мотив 'эмоциональной невовлеченности, свободы от бремени страстей' (см. (6) и Прим. 6). В биологической зоне есть близкая параллель к 'несокрушимой прочности' — это мотив 'выживания, пере-живания' (см. ниже (35)). Еще одна психологическая манифестация 'превосходства' — характерный для Пушкина

(20) иронически-пренебрежительный тон:

Блажен, кто издали глядит на всех
И рот зажав смеется то над теми,
То над другими. Верх земных утех
Из-за угла смеяться надо всеми!

Но сам в толпу не суйся... или смех
Плохой уж выдет:
(5: 379)

(ср. также ироническую интонацию в (10), (11) и прямые упоминания о смехе в 6).

Многочисленны и совмещения указанных элементарных конкретизаций 'превосходительности'.

Во-первых, совмещение может достигаться объединением разных манифестаций в одной «реальной» ситуации. Ср. такие примеры, как (8), где «боги в небесах» одновременно обладают 'властью' и находятся 'наверху'; (19) и «Медный всадник», где 'возвышенность' утеса и всадника сочетается с их 'несокрушимостью'; пример (35) ниже, где налицо 'выживание', 'пространственная удаленность' и 'эмоциональная невовлеченность'; пример (20), где 'смех свысока' происходит из 'пространственно удаленной позиции' («из-за угла»); примеры (10) и (43), где 'мыслимое выживание' в сочетании с 'иронией' дает 'точку зрения из будущего', образующую своеобразную биолого-психологическую параллель к 'пространственной удаленности' в физической зоне.

Во-вторых, совмещение может обеспечиваться метафорическим приравниванием одной манифестации к другой. Ср. (8), где 'власть денег' изображается как 'царская' (которая далее уже «реально» объединяется с физическим 'верхом': *холм возвысился — и царь/Мог с вышины...)*; ср. также (1), (5), где психологическое 'превосходство' поэта выражается через образы 'верха' и 'царского достоинства'.

5.2. Элемент 'покой', то есть полюс 'неизменность', конкретизируется в физической зоне как 'неподвижность, статичность'. Совмещаясь с 'превосходительностью', реализованной в виде 'несокрушимости', он часто предстает как 'тяжесть, твердость, массивность'. В социальной и психологической зонах 'покой' может конкретизироваться, например, таким готовым предметом, как 'монастырский покой' (см. (9)). Необходимое совмещение 'покоя' с 'превосходительностью', представленной, в свою очередь, 'невовлеченностью, незаинтересованностью', может облекаться в форму 'реального или желательного умения быть выше страстей' (см. (2), (3), (4), (34), (41), (42)).

Еще одна форма 'покоя' — 'смерть'. 'Превосходительность' в этом контексте выражается с большей или меньшей эксплицитностью. Примером максимальной эксплицитности может служить мотив

(21) вознесение над земными страстями (= пространственно-физический и духовный верх):

В сиянии и радостном покое,
У трона вечного творца,
С улыбкой он глядит в изгнание земное,

Благословляет мать и молит за отца.
(3: 95)

Но 'превосходительность покоя в форме смерти' может проявляться и достаточно незаметно, почти намеком, представая, например, как

(22) простор, означающий возможность физического движения (чисто, впрочем, теоретическую в данных обстоятельствах, чем еще раз акцентируется преобладание 'покоя'):

<. . . . .> кладбище родовое,
Где дремлют мертвые в торжественном покое,
Там неукрашенным могилам есть простор...
(3: 423)

Как можно видеть из предыдущего изложения, многочисленны и совмещения разных форм 'покоя' друг с другом и с манифестациями 'превосходительности'. Так, медный всадник (до сцены «тяжело-звонкого скаканья») — это совмещение 'физической неподвижности', 'тяжести', 'несокрушимости', 'верха' и 'царского достоинства' в одном готовом предмете.

6. Вариации на тему 'превосходительного покоя'

Рассмотренная в п. 4 ядерная схема 'превосходительного покоя' может распространяться путем наращивания дополнительных компонентов. Их функцией является та или иная разработка, детализация, подчеркивание или прояснение компонентов основной схемы.

6.1. Одним из таких наращений является уже упоминавшийся мотив 'устремленности' (см: (9)), с характерным «туда...», ср. тот же оборот в «Узнике» («Туда, где гуляем...») и другой типичный оборот — «Пора... (пора)...» в том же «Узнике», в (9), в «Пора, мой друг, пора...»; ср. также всякого рода 'эскапистские пожелания' типа «Пора покинуть...»; «Все чувства брошу я земные...»; «Я сокрушил бы жизнь <...> И улетел в <...>»; и т. п. Как было сказано, 'устремленность' конкретизирует идею 'модальности, желательности, но не полной реальности превосходительного покоя'. Одновременно она динамизирует ситуацию, представляя 'покой' как конечную точку подготовительного маршрута, то есть не опуская той начальной 'подвижности, вовлеченности', вообще 'изменчивости' субъекта, которая предшествует 'покою' и снимается им.

Впрочем, часто имеет место не самостоятельное 'устремление' героя, а

(23) допущение или подъем героя некой высшей силой в свое соседство.

Это 'допущение' обычно конкретизируется одним из следующих двух способов — как (24) или (25):

(24) взятие на небо:

Но пречистая сердечно
Заступилась за него
И впустила в царство вечно
Паладина своего.
(3: 162)
Но отшельник, чьи останки
Он усердно схоронил,
За него перед всевышним
Заступился в небесах.
(3: 386)

(25) приближение к трону:

Но он мне царственную руку
Простер — и с вами снова я.
(3: 89)
Нет! Он с подданным мирится <...>
Кружку пенит с ним одну;
(3: 409)
В шатре своем он угощает
Своих вождей, вождей чужих,
И славных пленников ласкает.
(5: 59-60)

К этим конкретизациям мотива 'допущение, подъем' можно присоединить также

(26) милость, например, милость Пугачева к Гриневу и Екатерины к Марье Ивановне в «Капитанской дочке»[8].

В ситуациях (23) — (26) 'превосходительный покой' представлен дважды. Действительно, в этом состоянии пребывает не только герой, но и поднимающее его до себя высшее существо, причем оно — даже более явно и недвусмысленно. Впрочем, в случае 'взятия на небо' достаточно несомненна и 'превосходительность' самого героя, и во всех случаях (23) — (26) очевиден момент 'освобождения' от неких тягот, неволи и т. п. Кроме того, характерным признаком 'превосходительного покоя', в котором пребывает герой, является входящий в формулу (23) и ее более конкретные манифестации элемент

(27) позиция героя рядом с богом, царем или иным воплощением превосходительного начала; ср. аналогичную позицию в таких бесспорных ситуациях превосходительного покоя, как: «Монастырь на Казбеке» (*в соседство бога*); «Обвал» (*Где ныне мчится лишь*

Эол,/Небес жилец); «Узник» (*где гуляем лишь ветер... да я*); «Кавказ» (*орел <...> парит неподвижно со мной наравне*).[9]

То же 'соседство с богом' (причем именно почтительное соседство, — а не гордое одиночество исключительной личности) можно усмотреть в стихах о поэзии и о любви, например, в «Памятнике» (*Веленью божию, о муза, будь послушна*) и в «Я вас любил...» (*Как дай вам бог...*).

В целом, ситуация 'допущение, подъем в соседство' подчеркивает ту невозможность «стяжать» 'превосходительный покой' самостоятельными, рациональными, волевыми и т. п. усилиями, о которой говорит Гершензон, и, соответственно — тот дух объективного, с элементом пассивности, 'покоя', а не романтического бунта, в котором выдержан рассматриваемый мотив Пушкина.

6.2. Еще одно направление выразительной разработки ядерной схемы связано с подчеркиванием элемента 'покой, неизменность' по контрасту с потенциальным или реальным 'движением, изменением'. Как мы уже видели, часто изображается

(28) покой на просторе, где рядом происходит (может происходить) или откуда видно движение: ср. движение ветра и Эола в «Узнике» и «Обвале»; *простор* на кладбище (22); ср. также вид *на море, где бежали корабли* и т. п. в (8), на *водопады* и проч. в «Кавказе»; на волнение и трепет вокруг седого утеса и Руси (19); на то, как *Терек злой под ним* [ледяным сводом] *бежал* (в «Обвале»); на преходящую суету толпы за окном (в (35) ниже).

Особенно характерна реализация этого контраста в виде ситуации

(29) неиспользование имеющихся возможностей,

речь о которой уже несколько раз заходила, — вспомним хотя бы соответствующую позу Барона (8) и Сильвио[10]. Эти два персонажа могут, пожалуй, считаться сознательными теоретиками 'неиспользования', черпающими в нем самом непосредственное наслаждение. Возможны и другие мотивировки 'неиспользования':

(30) отказ от использования, проистекающий из ощущения внутренней полноты (см. (3), (4)).

(31) добровольный отказ из щедрости, милости, равнодушия и т. п.:

Евгений, тяжбы ненавидя,
Довольный жребием своим,
Наследство предоставил им,
Большой потери в том не видя,...
(6: 26)

Блажен, кто праздник жизни рано
Оставил, не допив до дна
Бокала полного вина,
Кто не дочел ее романа
И вдруг умел расстаться с ним,
Как я с Онегиным моим.
(6: 190)

(32) вынужденный отказ, трансформируемый в добровольный:

Я вас люблю <. . .>
Но я другому отдана;
Я буду век ему верна.
(6: 188)

(ср. также ситуацию в «Я вас любил...»)[11].

(33) близкий к милости отказ от репрессий, ненависти или иных враждебных действий и чувств по отношению к побежденному началу, выражающийся, в частности, в благосклонности к нему, сожалении о нем и т. п. Ср. в (9) *вздыхать о* [покинутой] *сумрачной России*; в (6) *со вздохом сожаленья* (о страстях, из-под власти которых ушел); *с улыбкой* <...> *глядит* <...> *благословляет* в (21); ср. также *презрение*, т. е. отчужденное, неагрессивное чувство, заглушающее активные *ненависть и гнев* в (44) ниже.

В связи с упомянутым только что 'презрением' находится

(34) отказ от использования возможностей, проистекающий из презрения к толпе, вовлеченной в страсти, в движение и т. п.:

Уж голос клеветы не мог меня обидеть:
Умел я презирать, умея ненавидеть <...>
Мне ль было сетовать о толках шалунов <...>
И сплетней разбирать игривую затею,
Когда гордиться мог я дружбою твоею?
Благодарю богов:
<. . . . .> Увижу кабинет,
Где ты всегда мудрец, а иногда мечтатель
И ветреной толпы бесстрастный наблюдатель.
(2: 189)

См. также (20).

В следующем примере тот же 'отказ из презрения к толпе', что и в (34), выступает в совмещении с еще одной конкретизацией 'превосходительного покоя' — 'сохранностью во времени, выживанием, способностью пережить других, вовлеченных в те или иные манифестации изменчивости':

(35) отказ от использования + презрение к толпе + выживание:

Все изменилося <. . . . .>
Все, все уже прошли. Их мненья, толки, страсти
Забыты для других. Смотри: вокруг тебя
Все новое кипит, былое истребя <. . . . . .>
Один все тот же ты. Ступив за твой порог,
Я вдруг переношусь во дни Екатерины,
Книгохранилище, кумиры и картины <. . . .>
Я слушаю тебя: твой разговор свободный
Исполнен юности <. . . . .>
Ты, не участвуя в волнениях мирских,
Порой насмешливо в окно глядишь на них...
(2: 219-221)[12]

Еще менее христианские — почти садистские — чувства мотивируют 'отказ от использования' в ситуации

(36) злорадное наслаждение неиспользуемой возможностью распоряжаться жизнью побежденного:

Приятно дерзкой эпиграммой
Взбесить оплошного врага;
Приятно <. . . . .>
Приятней <. . . . .>
Еще приятнее в молчаньи
Ему готовить честный гроб
И тихо целить в бледный лоб
На благородном расстояньи;
Но отослать его к отцам
Едва ль приятно будет вам.
(6: 131)

Ср. аналогичный ракурс в изображении дуэли (стреляет как бы только герой, но не его противник) в «Выстреле».

6.3. Последний тип выразительной разработки схемы 'превосходительного покоя', на котором мы остановимся, включает некоторые уже упомянутые компоненты, в частности, 'освобождение от тягот', см. комментарии к (23) — (26). Это:

(37) выход из-под власти гнетущих обстоятельств, дающий возможность с превосходством взирать на них с позиции невовлеченности.

Здесь элемент 'перевеса, превосходства' эффектно подчеркнут приемом контраста с тождеством (контртожд): герой торжествует над силами, которые ранее торжествовали над ним. В физической зоне этот 'перевес' часто конкретизируется как 'верх'. Классический пример ситуации (37) -

(38) «перевернутая» картина мира в «Кавказе»:

Кавказ подо мною. Один в вышине
Стою над снегами <. . . . .>
Орел, с отдаленной поднявшись вершины,
Парит неподвижно со мной наравне.
Здесь тучи смиренно идут подо мной;
Сквозь них, низвергаясь, шумят водопады;
Под ними <. . . . .>
(3: 196)

Возникает следующая «трехэтажная схема»

(39) → человек, вознесшийся наверх и смотрящий вниз на тучи,
↓
тучи, обыкновенно нависающие над человеком,
↓
обыкновенный человек внизу, подвластный тучам.[13]

В сущности, по той же схеме, но с заменой 'верха' на 'пространственную удаленность', построена ситуация «Пора покинуть...» в (9), где совершенно очевидно тождество 'вознесшегося человека' и 'человека подвластного', которые связаны прямо выраженным мотивом 'устремления'. А эффектный провал аналогичного побега представлен в эпизоде с Арпачаем из «Путешествия в Арзрум».[14]

По такой же схеме организована и авторская (!) точка зрения в неоднократно привлекавшей внимание исследователей (см., например, Берковский 1962: 379) реплике Лауры в «Каменном госте»:

(40) <. . . . .> Как небо чисто;
Недвижим теплый воздух — ночь лимоном
И лавром пахнет, яркая луна
Блестит на синеве густой и темной, —
И сторожа кричат протяжно: Ясно!...
А далеко, на севере — в Париже —
Быть может, небо тучами покрыто,
Холодный дождь идет и ветер дует, —
А нам какое дело? <. . . . .>
(7: 148)

Пушкин, страдающий от вредного для него севера, мысленно переносится на точку зрения Лауры, от которой Париж на север, а не на юг (и запад, как от Петербурга), и свысока глядит на парижскую (а тем более петербургскую) непогоду.

В психологической зоне реализация трехэтажной схемы (39) иногда сопровождается расщеплением героя на две ипостаси — 'верхнюю' и 'нижнюю' (фактически нечто подобное неявно представлено и в «Кавказе» и в реплике Лауры, так как вытекает из самой ситуации (37) 'выход из-под гнета...'). Рассмотрим следующие два поразительно сходных фрагмента, в которых психологический материал (в одном случае из области любовных, а в другом — творческих переживаний) совмещен с мотивами 'верха' и 'будущего':

(41) Если ранняя могила
Суждена моей весне <...>
Я молю: не приближайся
К телу Дженни ты своей;
Уст умерших не касайся,
Следуй издали за ней <...>
И когда зараза минет,
Посети мой бедный прах<...>
(песня Мери из «Пира во время чумы»; 5: 177)

Оплачьте, милые, мой жребий в тишине;
Страшитесь возбудить слезами подозренье <...>
Храните рукопись, о други, для себя!
Когда гроза пройдет, толпою суеверной
Сбирайтесь иногда читать мой свиток верный<...>
(«Андрей Шенье»; 2: 399)

В обоих случаях

(42) верхняя, небесная ипостась героя разрешает даже самым близким отвернуться от нижней, земной ипостаси, чем подчеркивается отказ от использования превосходства.

Аналогичное ситуации с Шенье расщепление поэта на 'верхнюю, вечную' ипостась и 'нижнюю, временную' можно видеть в (10), где происходит взаимное снисходительное похлопывание по плечу. 'Перевес' при этом конкретизирован только как 'будущее, сохранность'; мотив 'верха' отсутствует. То же с еще более сложной игрой на мотиве 'будущего' — в «19 октября» 1825 г.:

(43) Пускай же он с отрадой хоть печальной
Тогда сей день за чашей проведет,
Как ныне я, затворник ваш опальный,
Его провел без горя и забот.
(2: 428)

Здесь трехэтажная схема заполнена следующим образом: 'нижняя' ипостась — это одинокий поэт в начале стихотворения («печален я...»; «я пью один...»); выше располагается последний лицеист, которому, пережив всех остальных, *под старость день лицея/Торжествовать придется одному*); но еще выше оказывается 'верхняя' ипостась поэта, который ставит себя в пример надолго пережившему его «несчастному другу», — так сказать, возвышая его до себя, подобно тому, как это делают цари и боги в ситуациях 'допущения, подъема, взятия на небо, приближения к трону'. Последнее сравнение не случайно, поскольку между (43) и (23) — (26) есть и еще одно сходство. В (43) 'превосходительный покой' тоже представлен дважды: переживший поэта лицеист с превосходством взирает на 'нижнюю' ипостась поэта, а 'верхняя' ипостась с превосходством взирает на него.

Более сложная ситуация типа трехэтажной схемы и расщепления авторского «я» на две ипостаси может быть усмотрена в следующей сцене из «Капитанской дочки»:

(44) «Швабрин упал на колени... В эту минуту презрение заглушило во мне все чувства ненависти и гнева. С омерзением глядел я на дворянина, валяющегося в ногах беглого казака. Пугачев смягчился». (8: 355)

Действительно, Гринев во многом подобен Швабрину (принадлежность к дворянству, милости Пугачева, любовь к Маше), но благодаря ситуации вознесен над ним, а благодаря своей верности дворянской чести — и над Пугачевым как беглым казаком. В результате — та же триада, что и в предыдущих примерах (может быть, несколько усложненная дополнительными расщеплениями): внизу смотрящий вверх Швабрин (= нижняя ипостась Гринева); над ним Пугачев-царь, вознесший до себя нижнюю ипостась Гринева (в буквальном смысле, т. е. самого Гринева, а не Швабрина) и находящийся в 'превосходительном покое', ибо не использует 'перевеса' («смягчился»); а еще выше — верхняя ипостась Гринева, с 'превосходством' («презрение») и 'спокойствием' («без ненависти и гнева») смотрящая вниз не только на Швабрина, но и на Пугачева — беглого казака. Здесь, как и в (43), манифестация 'превосходительного покоя' двойная — в лице Пугачева («средний этаж») и Гринева («верхний этаж»).

Двойная и притом «разноэтажная» манифестация нашего мотива представлена и в «Я вас любил...»: 'верхняя' ипостась лирического «я» с 'превосходительным покоем', ставя себя рядом с богом, если не над ним (по форме, «дай вам бог» — не что иное как повеление богу), отказывается от притязаний на любовь героини, которой, в свою очередь, предлагается занять позу 'превосходительного покоя' по отношению к нижней ипостаси «я». Расстановка сил и ипостасей здесь близка к (41), — с той разницей, что возлюбленному Дженни и друзьям Шенье отводится не столь бездейственная и спокойная роль, как героине «Я вас любил...», почему там и нельзя усмотреть двойного 'превосходительного покоя'.

7. О проекциях 'превосходительного покоя' в орудийную сферу

Пример из «Я вас любил...» интересен еще в одном отношении — выразительной разработкой расщепления «я» на две ипостаси. 'Невовлеченность верхней ипостаси в судьбу нижней' (ср. (42)) реализована, в частности, средствами орудийной (языковой) сферы, — в виде особой отчужденной точки зрения. Особенно характерна I строфа:

(45)
Я вас любил: любовь еще, быть может,
В душе моей угасла не совсем;
Но пусть она вас больше не тревожит;
Я не хочу печалить вас ничем.
(3: 188)

В 3-ей строке точка зрения организована так, что внимание сосредоточивается не на самом «горячем» участке событий — 'подавлении героем своих желаний, его отчаянии и самоотречении', а на сравнительно спокойном — 'прекращении неудобств для героини'. Говоря о своей

'любви' (= своей 'нижней' ипостаси) в третьем лице, наблюдая как бы издали за ее негативным и скорее незначительным воздействием на героиню («тревожит»), герой предлагает героине, так сказать, отмахнуться от нее[15]. Такая внешняя точка зрения на свое «я» складывается уже во 2-ом предложении: на собственное чувство герой смотрит как бы со стороны, отчужденно, делая о нем осторожные, «объективно-научные» предположения («быть может») — так, как будто непосредственной связи с ним он не имеет. Грамматически это выражено употреблением вводного оборота, функция которого — отделять автора высказывания от его содержания. Раздвоение «я» (на 'чувствующую нижнюю ипостась' и 'говорящую верхнюю') исподволь начинается уже в 1-ом предложении — мы имеем в виду латентную двойственность точки зрения, присущую прошедшему времени.

Отчужденность точки зрения поддержана характером лексического обозначения 'любви', о которой с настойчивостью говорится в каждом предложении строфы. Оно становится постепенно все более косвенным, отчужденным и даже пренебрежительным: «любил» — «любовь» — «она» — «ничем», т. е., личный глагол — абстрактное существительное — личное местоимение 3 л. — отрицательное неодушевленное местоимение.[16]

Та же отчужденная точка зрения может применяться для сдерживания не 'страсти' (психологическая зона), а 'движения' (физическая зона), например, в ситуациях типа (16), а также (46):

(46) (а) Как быстро в поле, вкруг открытом,
Подкован вновь, мой конь бежит.
(3: 140)

(б) Ведут ко мне коня; в раздолии открытом
Махая гривою, он всадника несет...
(3: 332)

В (46) конь и всадник изображены с такой точки зрения (в таком ракурсе, такими языковыми средствами), что конь кажется движущимся совершенно самостоятельно и как бы без всадника. Обращает на себя внимание (в (46б), (46а), (16) соответственно) почти каламбурная игра с грамматическим лицом: «ведут ко мне <...> Он всадника [т. е. меня!] несет»; «мой конь <...> бежит»; «твой конь <...> стоит». Эти выражения употреблены в смысле 'конь, несущий меня/тебя бежит/стоит', хотя поверхностная структура выражений «мой/твой конь» — при отсутствии прямого упоминания о всаднике как субъекте движения — воспринимается в смысле 'принадлежащий мне/тебе конь сам по себе бежит/стоит'. В результате 'всадник' как бы расщепляется на две ипостаси, из которых одна скачет верхом (этот очевидный факт вычитывается из текста, хотя эксплицитно не сообщается), а другая наблюдает со стороны.

Эта ситуация 'конь и две ипостаси всадника' (построенная аналогично психологическим коллизиям (41), (45)) входит в более широкий круг ситуаций

(47) сцены конной езды, в которых так или иначе акцентируется активность и подвижность коня и скрадывается активность всадника.

Ср., например, фрагмент из «Полтавы»:

(48) Идет. Ему коня подводят.
Ретив и смирен верный конь.
Почуя роковой огонь,
Дрожит. Глазами косо водит
И мчится в прахе боевом,
Гордясь могучим седоком.
(5: 56)

Здесь (если не считать начального «Идет») изображаются исключительно действия и движения коня, а момент вскакивания в седло вообще опущен. Эта и подобные сцены строятся на педалировании свойств, заложенных уже в самой ситуации 'конной (в частности, верховой) езды' — в каком-то смысле скачет действительно конь, а всадник неподвижно господствует над его движением, ср. красноречивое обнажение этого соотношения в

(49) Друг милый, предадимся бегу
Нетерпеливого коня...
(3: 134)

Поэтому есть основания все эти конные сцены рассматривать как еще одну разновидность мотива 'превосходительный покой', — с той разве оговоркой, что в них полностью отсутствует момент 'неблагоприятных обстоятельств' и 'освобождения' от них. 'Покой' при этом конкретизируется как 'пассивность, неподвижность' и 'отчужденность точки зрения', а 'превосходительность' — как 'верх' (при езде верхом) и 'господство' над движением (при езде как верхом, так и в экипаже).[17]

* * *

Таково далеко не исчерпывающее описание одного из инвариантных мотивов Пушкина, предпринятое нами с двоякой целью. Во-первых — чисто дескриптивной: мы стремились к по возможности точному и адекватному портретированию фрагмента пушкинского поэтического мира. Во-вторых — с более широкой теоретической целью: поставить на его примере саму проблему описания такого объекта, как отдельный инвариантный мотив автора.

А. К. Жолковский (1980)

12
ЧЕРТЫ ПОЭТИЧЕСКОГО МИРА АХМАТОВОЙ

Говоря об описании поэтического мира какого-либо художника слова, мы имеем в виду задачу внутренней реконструкции наиболее общих и глубинных семантических величин (тем), лежащих в основе всех его текстов, и демонстрацию соответствия между темами и конструктами более поверхностного уровня — инвариантными мотивами, каждый из которых, в свою очередь, реализуется множеством конкретных фрагментов текста. Главным приемом поиска инвариантных мотивов и тем является сопоставление различных текстов одного автора с целью обнаружения в них общих черт смыслового, сюжетно-ситуативного, лексического и т. п. планов. По мере внимательного изучения, или медленного чтения, всего корпуса текстов автора эти сходства оказываются гораздо более многочисленными и разветвленными, чем может представиться обычному читательскому взгляду. На правомерность такого подхода к ее собственной поэзии А.А. Ахматова указывала в 1940 г.: «Чтобы добраться до сути, надо изучать гнезда постоянно повторяющихся образов в стихах поэта — в них и таится личность автора и дух его поэзии»[1].

Применить эту рекомендацию к изучению творчества Ахматовой кажется более чем своевременным. Исследователями констатировано большое количество текстовых параллелей, вплоть до самых косвенных и замаскированных, между ее стихами и произведениями других авторов, как крупных, так и второстепенных. Но чем объяснить то, что научная мысль, проявляющая столько упорства, хитроумия и эрудиции при обнаружении у Ахматовой скрытых цитат из Амари или В. Комаровского, остается почти равнодушной к поистине огромному количеству более или менее явных автоповторений и автовариаций у самой Ахматовой? Ведь последние заведомо не менее важны для раскрытия тайн «личности автора» и понимания того, что именно он старается сказать и выразить во всех своих текстах; а без такого понимания (хотя бы интуитивного) рискованно формулировать даже сам тот ряд литературных имен, в котором следует искать релевантных параллелей к изучаемому явлению. Заимствования и отражения сами нередко подвергаются деформации, вписываясь в философскую и художественную систему заимствующего поэта, в его «гнезда постоянно повторяющихся образов». Как представляется, Ахматова принадлежит к числу тех поэтических личностей с резко индивидуальным,

субъективным и селективным отношением к миру, у которых эта тенденция ассимилировать и пересоздавать чужие мотивы особенно сильна.

Из многочисленных случаев автоповторений пока приведем для иллюстрации лишь три, характерные широтой хронологического разброса и (во втором примере) выходом за пределы поэтического текста в область биографии поэта и стилистики его бытовой речи:

> *А сторож у красных ворот/Окликнул тебя: «Куда!»* (1915) — *И «Quo vadis?» кто-то сказал* (1942);
>
> *Я теперь за высокой горою,/За пустыней, за ветром и зноем,/ Но тебя не предам никогда* (1942); *Я сейчас плохая, но своего переведу обязательно* (ответ на предложение перевести стихи Г. Тукая; отметим, что сходство стихов и устного высказывания, переданного мемуаристом, распространяется даже на порядок членов предложения);
>
> *И столетие мы лелеем/Еле слышный шелест шагов* (1911) — *Звук шагов в Эрмитажных залах* (1942) — *И замертво спят сотни тысяч шагов* (1959).

Следует отдать должное здравому смыслу и критической проницательности К. И. Чуковского, который писал: «Я люблю конструировать личность поэта по еле уловимым чертам его стиля, по его инстинктивным пристрастиям, часто незаметным ему самому, по его бессознательным тяготениям к тем или иным эпитетам, образам, темам»[2] и дал, идя этим путем, превосходные «реконструкции» поэтических личностей Блока и Ахматовой (многие из излагаемых ниже наблюдений над тематикой Ахматовой восходят к Чуковскому).

Мы начнем с попытки очертить *тематический комплекс*, лежащий в основе поэтического мира Ахматовой. Данный термин связан с тем, что исходный (глубинный) уровень описания в настоящей работе мыслится не как некий абстрактный символ или краткая формула, а как достаточно сложное образование, целая система взаимосвязанных понятий и положений, как своего рода жизненная философия in a nutshell. В тематический комплекс включаются наиболее постоянные черты личности лирической героини, ее фундаментальные представления о мире и человеке и общая стратегия поведения.

Это отличает нашу модель мира Ахматовой от некоторых других «портретов» поэтических миров, выполненных в рамках поэтики выразительности. В них тема сводится к одной-двум несложным смысловым фигурам, из которых разнообразие конкретных мотивов выводится путем многоступенчатого и хитроумного варьирования[3]. Подобный подход как бы предполагал, что поэт все время высказывает одну и ту же и притом довольно элементарную мысль, но зато владеет искусством высказать ее множеством технически изощренных способов, под разными углами зрения и т. п. Ныне мы, наоборот, допускаем, что уже сами «базисные» идеи поэта

могут быть достаточно богатыми и разнообразными. Не исключается, что они образуют единство, но природа его может быть различной. Не обязательно пытаться возвести эти ядерные идеи к какому-либо исходному семантическому инварианту; можно мыслить их соотнесенными иначе, например, как звенья одной цепи рассуждений, или даже как элементы совершенно гетерогенные, но субъективной волей поэта сведенные в некий органичный ансамбль.

Сформулировав тематическое ядро, мы затем демонстрируем ряд постоянных мотивов, развертывающих различные его компоненты и аспекты. Термином «мотив» обозначаются у нас единицы разного вида и разной степени конкретности. Среди мотивов фигурируют, например, событийно-ситуативные элементы (большинство мотивов); особенности актантной структуры лирического сюжета (напр., (21), (39)); типичные для ахматовской героини модусы отношения к действительности и лирические позы (напр., (12), (33), (38)); типичные характеристики, черты предметов и ситуаций (напр., (27), (57)) и др.

Роль мотивов в построении стихотворения может быть различной. Одни охотно используются в роли тематического или композиционного стержня, другие более годятся на роль периферийных аксессуаров, третьи могут с равным успехом занимать и центральные и периферийные позиции. Примеры того, как лирический сюжет синтезируется из инвариантных мотивов, можно найти в наших разборах конкретных стихотворений Ахматовой.

В принципе следует выделять еще один род единиц, отличающихся у Ахматовой большим постоянством. Это фигурально-образные средства, применяемые при конкретизации мотивов: типичные метафоры, гиперболы, эпитеты, символы и проч. Так, 'страдание' может описываться как «пытка» или «казнь», 'воспоминание' — быть представленным как физическое действие или движение (путешествие, спуск в подземелье, извлечение из ларца и т. п.). Очевидно, что подобные тропы, как и мотивы, восходят к тематическому ядру и существенны для его правильной формулировки, однако в настоящей статье они систематически не описываются (хотя могут упоминаться при соответствующих мотивах или фигурировать в примерах).

Нашей целью будет не анализ отдельных текстов Ахматовой и не исследование общих конструктивных принципов ее поэтики (как, например, в известных работах Эйхенбаума и Виноградова), но задача тематического характера — реконструкция «личной философии», заключенной в совокупности поэтических высказываний. Основным материалом исследования были пять книг: «Вечер» (В), «Четки» (Ч), «Белая стая» (БС), «Подорожник» (П), «Anno Domini» (АД). Представляется, что наш инвентарь мотивов позволяет достаточно подробно «пересказать» большинство стихотворений из указанных сборников. Хотя более поздние книги — «Тростник» (Т), «Седьмая книга» (С), «Поэма без героя» (ПБГ) — систематически не обследовались, наличие у них значительной общей части с поэтическим миром ранних сборников не вызывает сомнений.

Тематический комплекс Ахматовой (формула (1)) разделен нами на четыре сегмента, которые заведомо не могут считаться взаимонезависимыми. Связанные множеством логико-ассоциативных нитей, параллелей и переходов, они окрашивают, поддерживают, мотивируют и дополняют друг друга.

(1) А. *Судьба*. Естественный удел человека — отсутствие счастья и удачи; жестокий и равнодушный мир нивелирует и поглощает хрупкие, индивидуальные, одухотворенные ценности; эти последние, как и сам человек, эфемерны перед лицом времени и других разрушительных сил.

Б. *Душа*. Главные черты личности лирической героини (далее ЛГ);

— пассивность, сознание своего бессилия перед силами судьбы, готовность им покориться;

— инстинктивная, вопреки судьбе, любовь к жизни и ее хрупким, теплым, одухотворенным предметам; ощущение ценности каждого отдельного момента жизни, каждой частицы сущего;

— сочувствие ко всем существам, находящимся в сходном с нею положении;

— «креативность» (или, пользуясь словом самой Ахматовой, «крылатость»), т. е. сверхчувствительность, способность выходить за границы данного, снимать ограничения, налагаемые временем и пространством, строить в духовном (или даже неком волшебном) измерении собственный аналог мира. (Примеры манифестаций креативности: обостренные память и воображение, восприимчивость к скрытым от других эманациям и сигналам, понимание языка природы, вера в приметы, склонность к трансу и бреду, дар прорицания и т. п.).

В. *Долг и счастье*. Понимание шаткости и, в конечном счете, безнадежности человеческого положения лежит в основе жизненной стратегии лирической героини (ЛГ) Ахматовой, ее отношения к счастью и земным благам. Поскольку счастье в принципе «не причитается» человеку и может быть лишь случайным, кратковременным и обманчивым, ЛГ склоняется к антигедонизму, если не аскетизму. С одной стороны, она испытывает страх перед счастьем, опасается его потерять, «сглазить», слишком дорого за него заплатить и т. п. С другой — глубокое чувство порядочности склоняет ее к самоограничению, сдержанности, серьезности. Правилом должна быть не погоня за благами для себя, но помощь существам, находящимся в том же уязвимом положении, солидарность, совместные попытки (хотя бы чисто символические и заведомо обреченные на неудачу) сберечь и отстоять ценности жизни перед лицом грозных нивелирующих сил.

Г. *Победа над судьбой.* Сознавая естественность и неизбежность несчастья, героиня старается сжиться с ним и выработать для себя удовлетворительный modus vivendi, прибегая для этого к креативным сторонам Души; она терпит и преодолевает несчастье, находит источники компенсации неудач и вообще находит возможности позитивной оценки своего положения, что, однако, в глазах стороннего наблюдателя лишь оттеняет его очевидно негативный характер.

Из этого сжатого изложения тематического плана поэзии Ахматовой, при всех неизбежных несовершенствах и упрощениях, более или менее ясно вырисовываются параллели, с одной стороны, с коллегами по акмеизму, настаивавшими на важности земного существования в его хрупкой и теплой конкретности (Мандельштам, Гумилев, Кузмин), с другой — с теми поэтами и мыслителями, которых занимала идея преодоления времени, пространства, победы над смертью и забвением (Федоров, символизм, Маяковский, Хлебников). Эти достаточно удаленные друг от друга участки художественно-философского спектра современности у Ахматовой образуют органичный синтез. Мы находим у нее также сильный элемент стоицизма и «непрактичного», принципиально жестового и символического противостояния превосходящим силам судьбы. Все эти черты, как представляется, позволяют говорить о значительной близости поэта к экзистенциалистской струе духовной культуры XX в. Даже при поверхностном рассмотрении тематики Ахматовой в контексте идей и художественных символов ее времени нетрудно заметить переклички с такими современниками, как Ануй, Камю, Хемингуэй, Бердяев, Розанов, Ясперс... Эти параллели и связи несомненно должны стать предметом специального историко-культурного исследования, посвященного месту Ахматовой и поэтов ее круга в культурно-философских парадигмах эпохи.

Перейдем теперь к изложению наиболее характерных и часто повторяющихся мотивов первых пяти книг Ахматовой. Они распадаются на четыре раздела, в главных чертах соответствующие четырем сегментам тематического комплекса. Такая группировка в известной мере условна, поскольку, как мы увидим, на формирование мотивов каждого из разделов чаще всего влияют и другие тематические сегменты.

А. Судьба

Горя много, счастья мало.
(1917)

Тема 'неудачливости судьбы и враждебности мира' имеет в первых книгах Ахматовой много вариаций, в ряде случаев согласуемых с 'пассивностью и слабостью' души ЛГ, с ее пристрастием к 'инициально-финальным состояниям' (см. ниже (13)—(16)) и др. Разнообразны как обстоятель-

ства жизни, вызывающие страдание (впрочем, не всегда ясно выраженные), так и образно-лексические средства, применяемые для его описания. В плане причин или разновидностей страдания выделим:

(2) Неудачливость, обездоленность, разочарование и т. п. *Мне счастливой не бывать* (В); *В этой жизни я немного видела,/Только пела и ждала* (Ч).

(3) Сознание собственной эфемерности, недолговечности счастья; часто применяется мотив 'связь жизни/счастья с определенным временем года', и отсюда — 'обреченность, предсказуемость конца'. *Он мне сказал: Не жаль, что ваше тело/Растает в марте, хрупкая Снегурка...// Пускай умру с последней белой вьюгой* (В); *Шутил: Канатная плясунья,/Как ты до мая доживешь?* (В) (оба примера — совмещение с 'жестокими словами возлюбленного', см. ниже (6в)); *Дни томлений острых прожиты/Вместе с белою зимой* (В); связывание смерти с наступлением зимы — в «Память о солнце...» (В); *Новый мост еще не достроят,/Не вернется еще зима,/Как руки мои покроет/Парчовая бахрома.*

(4) Томление, болезнь, усталость, угасание. *Тупо болит голова* (В); *Ты опять, опять со мной, бессонница* (Ч); *В недуге горестном моя томится плоть* (БС).

(5) Оцепенение, опреснение жизни, поэтическая немота. *Коснется ли огонь небесный/Моих сомкнувшихся ресниц/И немоты моей чудесной?* (БС); *Все отнято: и сила, и любовь...//Веселой Музы нрав не узнаю:/Она глядит и слова не проронит* (БС).

(6) Сложные и мучительные любовные переживания:

(а) «Горькие встречи». Примеры: «Все, как раньше...» (Ч); *И чтим обряды наших горьких встреч* (БС).

(б) Неутоленное ожидание, одиночество, страдания неразделенной любви. *Для тебя в окошке створчатом/Я всю ночь сижу с огнем* (В); *И это — юность — светлая пора.../Да лучше б я повесилась вчера/Или под поезд бросилась сегодня.*

(в) «Он» гонит, ругает, проклинает ЛГ, говорит ей властные и жестокие слова. *Ты сказал мне: ну что ж, иди в монастырь,/Или замуж за дурака* (В); *Он так хотел, он так велел/Словами мертвыми и злыми* (В); *Не люблю только час пред закатом,/Ветер с моря и слово «уйди»* (В); *Он говорил о лете и о том,/Что быть поэтом женщине — нелепость* (Ч); *Вы, приказавший мне: довольно,/Поди, убей свою любовь!* (Ч); *Не гони меня туда, /Где под душным сводом моста/Стынет грязная вода* (Ч); *Пусть он не хочет глаз моих,/Пророческих и неизменных* (БС).

(г) «Он» бросает, забывает ЛГ, уходит к другой. *Отчего ушел ты?/Я не понимаю..* (В); *Меня покинул в новолунье...* (В); *У разлюбленной просьб не бывает* (Ч); *И сердцу горько верить,/Что близок, близок срок,/Что всем он станет мерить/Мой белый башмачок* (Ч); *А ты думал — я тоже такая,/Что можно забыть меня* (АД).

(д) «Он» мучает, порабощает, тиранит ЛГ. *Как соломинкой, пьешь мою душу...* (В); *Муж хлестал меня узорчатым,/Вдвое сложенным ремнем* (В); *Углем наметил на левом боку/Место, куда стрелять...* (Ч); *Но любовь твоя, о друг суровый,/Испытание железом и огнем* (П); *Ах, за что ты караешь меня* (П).

(7) Иррациональные, анонимные силы, угрожающие спокойствию и самой жизни ЛГ. *Страшно мне от звонких воплей/Голоса беды* (В); *Здесь мой покой навеки взят/Предчувствием беды* (В); *Я боюсь того сыча* (В); *Слух чудовищный бродит по городу,/Забирается в домы, как тать* (АД); *За стеною слышен стук зловещий —/Что там, крысы, призрак или вор?* (АД).

(8) Утраты, исчезновение из жизни ЛГ любимых людей и объектов. *Нет на земле твоего короля* (В); *Где, высокая, твой цыганенок* (БС); *И вот одна осталась я/Считать пустые дни* (П); *И ты ушел. Не за победой,/ За смертью. Ночи глубоки!* (П); «Белый дом» (БС); «На пороге белом рая» (АД); «А Смоленская...» (АД).

(9) Нищета, отверженность, изгнание, аскеза. *А нынче станешь нищенкой голодной,/Не достучишься у чужих ворот* (П); *Все расхищено, предано, продано* (АД).

В плане лексических и образных средств, применяемых для описания страданий ЛГ, отметим частое употребление образов и метафор, выражающих 'пассивность', например, слов со значением отнимания, не-давания, простертости ниц, физического истязания и пр., а также выражающих 'долг', в частности, слов со значением наказания и расплаты. *И отняла золотое кольцо* (В); *Магдалина сыночка взяла* (БС); *Все отнято...* (БС); *Так я, Господь, простерта ниц* (БС); *Лежала и ждала ее* (БС); *Муж хлестал меня..* (В); *Словно тяжким огромным молотом/Раздробили слабую грудь*; *Прощай, прощай! меня ведет палач* (Ч); *Отчего же Бог меня наказывал* (Ч) и мн. др.

Б. Душа

... с детства была крылатой.
(1913)

В решении трудных вопросов существования одну из ключевых ролей играет особый строй души ЛГ, в первую очередь — те ее свойства,

которые мы называем «креативными»: высокая эмоциональность, чуткость, «крылатость», необычайная сила памяти и воображения. Именно за счет ресурсов души обеспечивается противовес разрушительным и нивелирующим силам судьбы. В настоящей статье эта сложная и оригинальная душа будет по необходимости очерчена очень кратко, в наиболее общих ее параметрах, без вхождения в детали.

(10) Пассивность, подчинение превосходящим силам мира и отсюда — тенденция к замиранию, оцепенению, сну и автоматическому поведению. *Я живу, как кукушка в часах.../Заведут — и кукую* (В); *Так я, Господь, простерта ниц* (БС); *И печальная Муза моя/Как слепую, водила меня* (БС). Эта черта скажется, в частности, на своеобразных формах 'Победы над судьбой' (см. мотивы (48) — (51)).

(11) Любовь к жизни, природе, сочувствие к живому и стремящемуся жить, к тонкому, одухотворенному, хрупкому, недолговечному; любовь к культуре как носительнице живой памяти о прошлом. Характерно восхищение ЛГ объектами, совмещающими в скупом рисунке элементы природы и культуры. *И чернеющие ветки/За оградою чугунной.../<...> /Многоводный, темный город* (БС); *И две большие стрекозы/На ржавом чугуне ограды* (БС); *И на медном плече Кифареда/Красногрудая птичка сидит* (БС); «Царскосельская статуя» (БС); «Вновь подарен...» (БС) и др.

(12) «Торжественно-трепетный» модус восприятия действительности. Осознание ЛГ особой важности ее встречи с миром, ввиду недолговечности всего живого и неповторимости отдельного момента, нередко придает ее взгляду на окружающее благоговейный, трепетный и торжественный оттенок. Ахматовские описания природы и культуры часто оставляют впечатление какой-то печально одухотворенной парадности. «Пышный», «парадный», «торжественный» — весьма употребительные эпитеты. *Новогодний праздник длится пышно* (Ч); *И на пышных парадных снегах* (АД); «Небывалая осень...» (АД).

Мотивы (13)—(16) содержат типичный для Ахматовой момент эмоциональной устремленности в сторону скрытого, недосказанного. Событие лирического сюжета не дается как готовая, ясно очерченная и статическая данность, а предстает в редуцированных, завуалированных, потенциальных, отраженных и т. п. формах, своей неполнотой стимулирующих работу чувств и воображения. Гамма подобных модусов показа действительности у Ахматовой весьма широка, и мы выделим лишь некоторые самые общие и очевидные их типы.

(13) Движение, приближение, переход, подступ, путь куда-то или откуда-то — типичное состояние героев ахматовского мира. Сюда прежде всего относится очень распространенный мотив 'ходьбы',

странничества, путешествий. В большом количестве стихотворений герои и прежде всего АГ предстают идущими. Примеры: «Смуглый отрок...» (В); «Знаю, знаю, снова лыжи» (Ч); «Все обещало мне его...» (БС); «Я знала, я снюсь тебе...» (БС) и мн. др.

(14) Инициальное состояние (канун, начало, «первый раз», появление, приход, вход, приветствие, порог, крыльцо, стук в дверь или окно и т. п.) — другой очень частый угол зрения на событие у Ахматовой. *Ты первый раз одна с любимым* (Ч); *Здравствуй! Легкий шелест слышишь.../Я к тебе пришла* (Ч); *И если в дверь мою ты постучишь...* (Ч); *И друга первый взгляд, беспомощный и жуткий* (БС); *Там впервые предстал мне жених* (БС); *Постучи кулачком — я открою* (С); *Победа у наших стоит дверей* (С) и мн. др. Общеизвестна тяга Ахматовой к начальным фазам завершившихся и канонизированных явлений (напр., строки о лицеисте Пушкине, начинающем Маяковском, молодом Блоке).

(15) Финальное состояние (конец, «последний раз», уход, прощание, порог, крыльцо и т. п.). *В последний раз мы встретились тогда...* (Ч); *И посыпала ступени,/Где прощалась я с тобой/И откуда в царство тени/Ты ушел, утешный мой* (БС); *На пороге белом рая,/Оглянувшись, крикнул: «Жду!»* (АД) и мн. др.

(16) Предчувствие, предвосхищение, ожидание, с одной стороны, и воспоминание, ретроспективное переживание, с другой, — естественные для Ахматовой модусы изображения действительности. События, как счастливые, так и несчастные, часто описываются в прошедшем или будущем времени. *Все обещало мне его* (БС); *Скоро будет последний суд* (БС); *Но, предчувствуя свиданье...* (П); *Вчера еще, влюбленный/Молил: не позабудь* (БС); *О, это был прохладный день* (БС) и мн. др.

Нередки различные совмещения мотивов (13) — (16): например, 'воспоминание о начале' (*годовщины/Первых дней твоей любви* — АД) или 'о конце'; 'предчувствие начала' (*Я, с утра угадав минуту,/Когда ты ко мне войдешь* — БС); 'предчувствие кануна конца' (*Не чудо ль, что ныне пробудем/Мы час предразлучный вдвоем* — БС); 'воспоминание о начале конца' (*Не забыть, как пришел он со мною проститься* — В) и т. п.

(17) Значимость малого. Еще один важный тип стимулирующей воображение «редукции» состоит в сведении происходящего и переживаемого к внешне незначительным деталям. Малое — как положительное, так и отрицательное — для Ахматовой может значить очень много. *Я на правую руку надела/Перчатку с левой руки* (В); *Качание веток задетых/И шпор твоих легонький звон* (которые *слаще всех песен пропетых* — В) и мн. др.

(18) Склонность к взволнованно-экстатическим состояниям, душевному опьянению, бреду. *И взволнованным голосом петь* (Ч); *Не живешь, а ликуешь и бредишь* (БС); *В ту ночь мы сошли друг от друга с ума* (С) и мн. др. Частыми моментами таких состояний являются, во-первых, 'неразличение окружающих объектов': *Кто ты: брат мой или любовник/Я не помню ...* (В); *Сливаются вещи и лица* (Ч); *И куда мы идем — не пойму* (Т); *И я не узнала — ты враг или друг,/Зима это или лето* (С); *... И мне не разобрать,/Конец ли дня, конец ли мира,/Иль тайна тайн во мне опять* (С); во-вторых, 'нарастание сил, стимулирующих экстаз, в окружающей природе' (совмещение с 'приближением', см. (13)): *Крик ворон/Становится все слышней* (В); *Все сильнее запах теплый/Мертвой лебеды* (В); *Все сильнее запах спелой ржи* (Ч); *С каждым утром сильнее мороз* (АД); в-третьих, особая опьяняющая роль запахов, ветра, планет, циклически возвращающихся дат и т. п. Национально окрашенная разновидность транса и бреда — 'юродивость', 'блаженность', которой отмечены многие стихотворения: «А Смоленская...» (АД) и др.

Ряд мотивов выражает способность души ЛГ к преодолению и нейтрализации разнообразных граней: временных, пространственных, разделяющих живое и мертвое, человека и природу и пр. Приведем лишь два, наиболее нужные для последующего изложения:

(19) Память. Она является аккумулятором всех ценных моментов жизни и ориентирована прежде всего на их сохранение и преодоление эфемерности; однако память может оказываться и источником нежелательных соблазнов и даже мучений. Важность запоминания и способность ЛГ все поминть подчеркнута во многих стихах. *Я вижу все. Я все запоминаю,/Любовно-кротко в сердце берегу* (В); *У него глаза такие,/Что запомнить каждый должен* (Ч). В «Умирая, томлюсь...» ясно показана роль памяти для сохранения теплых, индивидуальных человеческих ценностей от анонимных, нивелирующих сил: *Только память вы мне оставьте...//Чтоб в томительной веренице/Не чужим показался ты...* (Ч). То же выражено в «Уже безумие крылом...» («Реквием»)

Память о моментах человеческой жизни приписывается также предметам и местам — в виде теней, отражений, следов, звука шагов и т. п. Ср. «Смуглый отрок...» (В); «В ремешках...» (Ч); «Хорошо здесь...» (АД); «Там тень моя...» (БС) и мн. др.

(20) Дистантное общение — основная форма преодоления расстояний и физических преград. Общение ЛГ с отдаленным (в том числе и не находящимся среди живых) человеком может осуществляться как непосредственно, путем «посылания духа» (*Свой дух прислал ко мне* — С), так и через те или иные стихии или объекты-носители, как ветер, музыка, птицы и др. *Зачем притворяешься ты/То ветром, то камнем, то птицей?* (БС); *С первым звуком, слетевшим с*

рояля,/Я шепчу тебе: «Здравствуй, князь!»/Это ты, веселя и печаля,/Надо мною стоишь, наклонясь; *Мы с тобой в Адажио Вивальди/Встретимся опять* (С).

В. Долг и счастье

Горькой было мне усладой
Счастье вместо долга
(1956)

Тематический сегмент 'Долг и счастье' развертывается в три группы инвариантных мотивов. Первая группа реализует тему 'самоотречения' и 'анти-гедонизма'; мотивы, входящие в нее, выражают аскетический настрой души, скромность, осуждение легкомысленной погони за удовольствиями и т. д. В ранних книгах Ахматовой эти мотивы нередко носят традиционный национальный оттенок: «Великий русский соблазн самоумаления, смирения, страдальчества, кротости, бедности, манивший Тютчева, Толстого, Достоевского, обаятелен и для нее. В этом она заодно с величайшими выразителями старо-русской души»[4]. Вторая группа образуется в результате согласования той же темы 'самоограничения' и т. п. с темой 'любви к жизни и ее хрупким ценностям', входящей в тематический комплекс 'Душа'. Здесь идет речь об эмоциональных реакциях ЛГ на те частицы запретного счастья, которые все же иногда приходятся на ее долю и от которых она не имеет сил отказаться. В основе третьей группы лежит, помимо уже упоминавшегося 'самоограничения', тема 'альтруизма, взаимопомощи, взаимной выручки'; сюда входят мотивы, касающиеся содержания взаимоотношений ЛГ с любимыми людьми и объектами.

В первую группу мы включили мотивы (21)—(30).

(21) «Мы». Самоумаление, смирение, отказ от «эго» выражаются там, где ЛГ, пользуясь местоимением «мы», говорит от лица некой массы, состоящей из людей скромных, богобоязненных, однотипно мыслящих, иногда немного юродивых. *А у нас — светлых глаз/Нет приказу подымать* (Ч); *Много нас таких бездомных...* (Ч); *А мы живем как при Екатерине* (П); *Принесли мы Смоленской заступнице.../Наше солнце, в муке погасшее* (АД). О другом значении «мы» см. (39).

(22) Опасения расплаты за легкомысленную или гедонистическую жизнь. *А та, что сейчас танцует,/Непременно будет в аду* (Ч); *Ты — как грешник, видящий райский/Перед смертью сладчайший сон* (БС, о Петрограде); *Черных ангелов крылья остры,/Скоро будет последний суд* (БС); *Трудным кашлем, вечерним жаром/Наградит по заслугам,*

убьет (БС); *Где, день и ночь, склонясь, в жару и холода,/Должна я ожидать последнего суда* (БС).

(23) Угрызения совести. Прежнее легкомыслие вызывает у ЛГ раскаяние иногда само по себе, иногда — в связи с ущербом, который оно нанесло другому человеку, с недооценкой ЛГ этого человека в прошлой жизни, и т. п. *И только совесть с каждым днем страшней/Беснуется: великой хочет дани* (БС); *Кого ты на смерть проводила,/Тот скоро, о, скоро умрет* (В); см. также «Пока не свалюсь...»; «Ангел, три года...» (оба — АД).

(24) Переход ЛГ от прежней жизни (невинно-счастливой, легкомысленной, а то и бездумно-гедонистической) к новой жизни (под знаком аскезы, долга, самоотречения, труда, скромности). Данный мотив, как и следующий, часто совмещается с (50) 'Успокоение'. *Позабудь о родительском доме,/Уподобься небесному крину,/Будешь, хворая, спать на соломе/И блаженную примешь кончину* (БС). В рамках перехода к новой жизни изменяется и характер любви, утрачивающей черты утехи или страсти и приобретающей характер долга: *Не для страсти, не для забавы,/Для великой земной любви* (П); «Ангел, три года...» (АД). В некоторых случаях неуместность любви-гедонизма эксплицитно связывается с трагизмом ситуации: *Не ласки жду я, не любовной лести/В предчувствии неотвратимой тьмы...* (П). Иногда принятие на себя долга и аскезы описывается без упоминания о прежней жизни: «На пороге белом рая», «Буду черные грядки холить» (оба — АД).

По своему содержанию долг, принимаемый на себя ЛГ, соответствует тематическим задачам помощи, сбережения ценностей и т. п.: *Из памяти, как груз, отныне лишний/Исчезли тени песен и страстей./Ей — опустевшей — приказал Всевышний/Стать страшной книгой грозовых вестей* (БС); *Забуду дни любви и славы/*<...> */Но образ твой, твой подвиг правый/До часа смерти сохраню* (П); *Теперь ты наши печали/И радость одна храни* (АД).

(25) Отклонение соблазна. ЛГ сталкивается с теми или иными соблазнами: ее куда-то зовут, ей что-то предлагают (например, контакты, обещающие счастье или веселую жизнь). Соблазн может принимать и форму воспоминаний (см. (19)). ЛГ отклоняет все это, предпочитая скромную жизнь и выполнение долга. Шутливый вариант — «Я с тобой не стану пить вино» (Ч). Но к этому же мотиву относятся и такие трагические вещи как «Мне голос был...» (П), «Нам встречи нет...» (АД) (ср. такие сходства в деталях как: *мальчишка озорной — наглец; у вас..., у нас — мы в разных станах*). Другие примеры: *Голубя ко мне не присылай,/Писем беспокойных не пиши.../Я вошла вчера в зеленый рай,/Где покой для тела и души*

(БС; совмещено с 'Успокоением'; нежелательный контакт носит характер 'Дистантного общения'); *Нет, царевич, я не та,/Кем меня ты видеть хочешь,/И давно мои уста/Не целуют, а пророчат* (БС); *Зачем же в ночи перед темным порогом/Ты медлишь, как будто счастьем томим?/Не выйду, не крикну «О, будь единым»...* (АД). Иногда отклонение контакта выражается ослабленно — в упреках или недоумениях по поводу чьих-то попыток дистантно общаться с ЛГ: *Что ж ты бродишь, словно вор/У затихшего жилья?* (БС); *Для чего ж ты приходишь и стонешь/Под высоким окошком моим?* (П); *Непоправимо виноват/В том, что приблизился ко мне/Хотя бы на одно мгновенье...* (С). Отклонение воспоминаний: *А о первой я не смею/И в молитве вспоминать* (БС); *Там строгая память<...>/Свои терема мне открыла с глубоким поклоном;/Но я не вошла, я захлопнула страшную дверь* (АД; ср. *Руками я замкнула слух*).

(26) Тон проповеди. Тема 'долга', 'аскезы' предрасполагает — в плане способов изложения — к использованию формы прямого поучения, дидактических, проповеднических интонаций. Действительно, поучений об отказе от утех и выполнения долга у Ахматовой немало: ср. «Нам свежесть чувств...» (БС); «Высокомерьем дух твой помрачен...» (БС); «Видел я тот венец...» (АД); «Земной отрадой сердца не томи» (АД) и др.

К первой группе можно отнести также ряд мотивов, проецирующих тему 'самоограничения', 'антигедонизма' в сферу любовных отношений. Действительно, большинство изображаемых в стихах любовных сценок характеризуются крайней сдержанностью и скромностью. Отметим следующие типичные моменты:

(27) Любовь, не похожая на любовь. Неоднократно ЛГ говорит, что ее отношения с возлюбленным — не имеют признаков обычной любви и должны называться как-то иначе. *Отчего все у нас не так?* (БС); *Так до конца и не знали,/Как нам друг друга назвать*. Сюда же примыкает мотив (6а) 'Горькие встречи'.

(28) Скромные, тихие проявления любви. *Настоящую нежность не спутаешь/Ни с чем, и она тиха* (Ч); *Ты задумчив, а я молчу* (БС).

(29) «Редуцированные» (финальные, переходные, минимальные и др.) формы и состояния в общении с объектом любви. О том, что в мире ахматовской ЛГ вообще преобладают состояния этого рода, говорилось в разделе «Душа». Заметим, что проекция некоторых из них в сферу любви может давать эффект 'сдержанности', 'аскетичности'. Так, 'финальность' применительно к любовной ситуации дает 'прощание': *Где прощалась я с тобой* (БС) и т. п. Особенно часто

любовное свидание сочетается с мотивом 'идти', давая следующий типичный мотив:

(30) ЛГ и ее возлюбленный (друг) идут рядом. *Мы с тобой в страну обманную/Забрели...* (В); *Чернеет дорога приморского сада* (Ч); *В последний раз мы встретились тогда/На набережной, где всегда встречались* (набережная = дорога; Ч); *Здесь с тобою прошли мы вдвоем* (АД). Характерная в смысле 'сдержанности' деталь — идущие не смотрят друг на друга: *Согласилась, да забыла/На него взглянуть* (БС); *Не взглянув друг на друга, выйдем* (БС); *И мы проходили сквозь город чужой/*<...>*.../Взглянуть друг на друга не смея* (С). По большей части их внимание направлено вовне: см. ниже (43).

Перейдем ко второй группе мотивов ((31) — (35)) и посмотрим, как взгляды ЛГ на соотношение 'счастья' и 'долга' определяют восприятие ею элементов счастья в тех случаях, когда она их не отклоняет, а принимает или даже ищет.

(31) Минимальное счастье — подарок, чудо, благодать. Идея 'недозволенности, незаконности, непредусмотренности счастья' конкретизируется в виде ряда мотивов, общий элемент которых состоит в том, что «хорошее» — причем не завершенное и «полнокровное» (такое у Ахматовой никогда не встречается), а редуцированное, нематериальное, представленное инициальными или переходными состояниями, созерцанием, намеками, воспоминаниями, предчувствиями, снами и т. п. (см. (13)—(16)), воспринимается ЛГ как источник удовлетворения и веселья, в наиболее же сильном случае — как нечто совершенно неожиданное и исключительное. В образно-лексическом плане последнее выражается такими терминами, как «божья милость», «подарок», «чудо», «удача», «праздник», «торжество», нечто «царственное» (см. (12) 'Торжественно-трепетный модус').

Простые вещи, знакомые явления природы — праздник, подарок: *Молюсь оконному лучу.../...В этой храмине пустой/Он словно праздник золотой/И утешенье мне* (В); *Затем, что воздух был совсем не наш,/А как подарок божий — так чудесен* (Ч); *Все так же льется божья милость/С непререкаемых высот* (С).

Сон, видение, предчувствие — подарок, удача, радость, торжество: *Вновь подарен мне дремотой/Наш последний звездный рай* (БС); ср. *Приснился мне почти что ты./Какая редкая удача!* («Подражание корейскому»); *А мне в ту ночь приснился твой приезд.../Чем отплачу за царственный подарок?* (С). Иногда в качестве чуда или подарка выступает (54) 'Общение с отсутствующими': *Как сияло там и пело/Нашей встречи чудо...* (С).

Находиться, идти рядом с возлюбленным — чудо, подарок, счастье: *Благослови же небеса — /Ты первый раз одна с любимым* (Ч); *И мы, словно смертные люди,/По свежему снегу идем./Не чудо ль, что ныне пробудем/Мы час предразлучный вдвоем?* (БС).

Появление возлюбленного (инициальность) — чудо, торжество: *Там впервые предстал мне жених,/Указавши мой путь осиянный* (БС); «Небывалая осень...» (АД).

(32) Опасность счастья для непривычной к нему ЛГ. Привыкнув стоически переносить страдания и неудачи, героиня опасается, что минимальное проявление «хорошего» (доброты, ласки) может оказать слишком сильное воздействие на ее непривычную душу; избегает счастья из страха его потерять, и т. п. *Только глаза поднимать не смей,/Жизнь мою храня./Первых фиалок они светлей,/А смертельные для меня* (БС); *Горе душит, не задушит,/Вольный ветер слезы сушит,/А веселье, чуть погладит,/Сразу с бедным сердцем сладит* (АД); *Разлуку, наверно, неплохо снесу,/Но встречу с тобою — едва ли* (С).

Спонтанная 'любовь к жизни' — свойство души ЛГ, заставляющее ее вопреки всему стремиться к счастью хотя бы в самых редуцированных и отраженных его формах. При 'пассивности и слабости' ее натуры, с одной стороны, и признаваемой ею 'недозволенности счастья', с другой, вполне естественно, что выражением таких стремлений оказываются

(33) Мечты, надежды, ожидания, мольбы, робкие просьбы и т. п. *Для тебя в окошке створчатом/Я всю ночь сижу с огнем* (В); *В этой жизни я немного видела,/Только пела и ждала* (Ч); *...о такой тиши/С невыразимым трепетом мечтала* (БС); *О, только дайте греться у огня* (В); *Ты был испуган нашей первой встречей,/А я уже молилась о второй* (БС); *Помоги моей тревоге,/Белый, белый Духов день!* (БС).

Тон и формулировки обращений ЛГ к судьбе часто выражают трогательное доверие слабого и наивного к сильному: попытки договориться, заручиться обещаниями, просьба не обмануть и т. п. *Все обещало мне его... //И я не верить не могла...* (БС); *Не обманывай меня,/Первое апреля!* (С).

Напряженность между живыми чувствами и долгом может демонстрироваться по-разному. Упомянем два типичных способа:

(34) Детали, жесты, признания, прорывающиеся сквозь сдержанную мину и выдающие истинные желания и чувства. Примеры: «Под крышей промерзшей...» (*А в Библии красный кленовый лист/Заложен на Песни Песней* — БС); «Нам встречи нет...» (2-я строфа); «Течет река...» (*Целует бабушке в гостиной руку/И губы мне на лестнице*

крутой — П); «Не оттого ль, уйдя от легкости проклятой..» (*И вижу дивный град, и слышу голос милый* — АД).

К этим вспышкам подспудных чувств близки порывы типа «Dahin!», когда ЛГ мечтает о воссоединении с любимыми объектами. *А теперь бы домой скорее/Камероновой Галереей/В ледяной таинственный сад...* (ПБГ); *О, туда, туда,/По древней подкапризовой дороге,/Где лебеди и мертвая вода* (Т); *Я к розам хочу, в тот единственный сад...* (С).

(35) Уступка соблазну. Иногда ЛГ уступает чувствам и идет на «недозволенные» контакты с любимыми ценностями или объектами желаний, делая это украдкой, с угрызениями совести и боязнью расплаты. Данный мотив противоположен (25) 'Отклонению соблазна'. В образно-лексическом плане он часто обставляется как бегство, с такими драматизирующими деталями как погоня, оклики, препятствия, свидетели и т. п. *...Семь дней тому назад,/Вздохнувши, я прости сказала миру./Но душно там, и я пробралась в сад/Взглянуть на звезды и потрогать лиру* (П); ср. *Прямо под ноги пулям,/Расталкивая года,/По январям и июлям/Я проберусь туда* («Путем всея земли»); *Ты шел, не зная пути,/И думал: «Скорей, скорей»... /А сторож у красных ворот/Окликнул тебя: «Куда!»/Хрустел и ломался лед,/ Под ногами чернела вода...* (БС); *Через речку и по горке,/Так, что взрослым не догнать* (БС). Ситуация, где ЛГ куда-то «пробирается», налицо в: *И увидел месяц лукавый,/Притаившийся у ворот,/Как свою посмертную славу /Я меняла на вечер тот...* (1946 г.); ср. *А надо мной, спокойный и двурогий,/Стоит свидетель...* (Т). Иногда целью является не свидание с любимыми ценностями, а спасение от опасности, однако обстоятельства бегства те же: см. «Побег» (*Нас окликнул кто-то с моста* — БС); см. также (42).

Третья группа мотивов ((35)—(43)) включает некоторые содержательные аспекты отношений ЛГ с близкими ей людьми и предметами, определяемые темами 'самоограничения', 'альтруизма', 'взаимопомощи', 'сохранения' и т. п. Эти отношения предстают как неэгоистические, основанные на свободе и равенстве, а основной функцией их оказывается совместное преодоление трудностей существования в равнодушном или враждебном мире.

(36) Неприятие материальных и собственнических пониманий любви. Любовь, признаваемая ЛГ, во-первых, скромна и отказывается от притязаний на свободу партнера, а во-вторых, пребывает неизменной в духовном измерении и не зависит от перипетий обладания, ссор, разлуки, ревности и т. п. *Ты свободен, я свободна* (Ч); *Сказал, что у меня соперниц нет,/Я для него не женщина земная,/А солнца зимнего утешный свет...* (АД). Подчеркивается равенство

партнеров: *Но со мной лишь ты, мне равный* (БС). Кое-где любовь-собственность эксплицитно противопоставлена ахматовским идеалам любви. Программно в этом смысле «Я не любви твоей прошу...» (*А этим дурочкам нужней/Сознанье полное победы,/ Чем дружбы светлые беседы/ И память первых нежных дней* — Ч). Сходные мысли — в «Как мог ты...»(АД). В некоторых стихотворениях борьба эгоистического и альтруистического вариантов любви происходит внутри самой ЛГ: «Не хулил меня...» (БС), «Долгим взглядом...» (АД).

(37) ЛГ отпускает возлюбленного на свободу. *Сердце к сердцу не приковано,/Если хочешь — уходи* (В); *Отпустила я на волю/В Благовещенье его* (БС); *Прощай, прощай, будь счастлив, друг прекрасный,/Верну тебе твой сладостный обет* (АД). Иногда добровольность любви подчеркивается тем, что отпущенный сам возвращается к ЛГ: см. «Выбрала сама...» (БС), «Из памяти твоей...» (БС).

(38) Дружба, братство. Обращает на себя внимание постоянное употребление, с одной стороны, слов «брат/сестра», «друг/подруга», с другой — смягченных любовных наименований, вроде «милый», «утешный» и т. п. И те, и другие используются для обозначения как собственно любовных отношений, так и чисто дружеских. Фактически различие этих типов отношений в текстах Ахматовой часто оказывается нейтрализованным (о каком из них идет речь, например, в «Тот август...» или «Вновь подарен...»?). Данная особенность отражает общую анти-эгоистическую и анти-гедонистическую установку поэта, приоритет взаимопомощи и совместного противостояния судьбе перед страстью и личным счастьем.

(39) «Мы» и «наша тайна». Как отмечалось выше, местоимение 1-го л. мн. ч. может выражать тему 'скромности', 'отказа от «эго»'. Второе, не менее важное значение слова «мы» (и слов «наше», «свое») у Ахматовой — 'круг людей, объединенных общими ценностями и общей судьбой, окруженных чуждым или враждебным миром, обязанных по мере возможности оберегать общее достояние и помогать друг другу'. В стихах, отражающих общенародные бедствия и потрясения, объем этого «мы» неограниченно расширяется, придавая стихам патриотическое и гражданское звучание, но исходный смысл мотива — 'защита уязвимых ценностей от враждебных сил' — остается тем же.

Сюда же одним своим краем примыкает и мотив 'Тайна'. Вообще говоря, он имеет у Ахматовой и другие значения, здесь не затрагиваемые; значение, интересующее нас в связи с мотивом 'мы' — это 'тайна, интимность, сокровенность, призванная оберегать «наше» (жизнь, ценности) от равнодушного и враждебного мира'.

В нижеследующих примерах контекст с очевидностью подтверждает указанное понимание обоих мотивов.

«Мы». *И столетие мы лелеем/Еле слышный шелест шагов* (В); *Думали, нищие мы, нету у нас ничего,/А как стали одно за другим терять...* (БС); *И брат мне сказал: Настали/Для меня великие дни./Теперь ты наши печали/ И радость одна храни* (АД); «Петроград, 1919» (в частности: *Мы сохранили для себя/Его дворцы, огонь и воду* — АД); *Отчего же нам стало светло?* (АД); *Под нашими, под теми небесами* (Т); *Наше было не кончено дело,/Наши были часы сочтены* (1944 г.); *Доченька!/Как мы тебя укрывали...* (о статуе «Ночь» в Летнем саду — С); *Принеси же мне горсточку чистой,/Нашей невской студеной воды* (С); *Так вот когда мы вздумали родиться* (С); *Я сейчас плохая, но своего переведу обязательно* (на предложение перевести татарского поэта Г. Тукая[5]).

Тайна: *Божий ангел, зимним утром/Тайно обручивший нас...* (БС); *И в тайную дружбу с высоким.../Походкою легкой вошла* (П); *Зачем ты дал ей на забаву/Всю тайну чудотворных дней* (АД).

(40) Взаимопомощь — типичное содержание отношений ЛГ с возлюбленными, друзьями, дорогими объектами. Связь этой их функции с трагизмом существования прямо указана в стихах 1915 г.: *А теперь пора такая,/ Страшный год и страшный город./Как же можно разлучиться/Мне с тобой, тебе со мной?* (БС). Ввиду безнадежности, в конечном счете, человеческой судьбы взаимопомощь, как правило, может иметь лишь паллиативный, «симптоматический» характер. Отсюда преобладание таких ее форм, как 'душевная помощь', 'утешение', 'успокаивание', 'сочувствие, сопереживание', 'молитвы за...'. ЛГ и ее партнер 'берегут' друг друга и 'вручают' друг другу душу и судьбу.

Несколько примеров:

Душевная помощь. «Высокомерьем дух твой...» (БС); «Ты — отступник...» (П); *Если б все, кто помощи душевной/У меня просил на этом свете...* (С); *Но и ты мне не можешь помочь* (С).

Утешение, успокаивание. *Ты пришел меня утешить, милый* (Ч); *Я спою тебе, чтоб ты не плакал...* (Ч); *Чтоб не страшно было жениху.../Мертвую невесту поджидать* (БС); ср. *А человек, который для меня/...был.../ утешеньем самых горьких лет* (С); *Чтоб ты слышать без трепета мог/Воронья подмосковного сплетни* (С); *... toi qui m'a consolée* (эпиграф из Ж. де Нерваля — С).

Молитвы за..., вспоминание, оплакивание. *Столько поклонов в церквах положено/За того, кто меня любил* (БС); *Для чего же каждый вечер/Мне молиться за тебя?* (П); ср. *Но уходи и за меня не ратуй/И не молись так горько обо мне*; *Люби меня, припоминай и плачь* (Ч).

Защита, охрана, покровительство. *Только душу мне оставил/И сказал: побереги* (БС); *И сразу вспомнит, как поклялся он/Беречь свою восточную подругу* (П); *Ангел, три года хранивший меня* (АД); *О том, как мы друг друга берегли* (Т).

(41) Взаимные услуги и договоры («ты — мне, я — тебе») — еще один мотив, выражающий трудность условий существования, слабость существ, связанных солидарностью и обязанностью взаимовыручки. По большей части эти услуги имеют характер, описанный в (40); внешне они могут представлять собой, помимо утешения и молитв в чистом виде, также обмен символическими предметами, сувенирами и т. п. *Помолись о нищей, о потерянной,/О моей живой душе.../И тебе, печально благодарная,/Я за это расскажу потом...* (Ч); *Если ты еще со мной побудешь,/Я у Бога вымолю прощенье/И тебе, и всем, кого ты любишь* (Ч); *Я лопухи любила и крапиву,/Но больше всех серебряную иву./И, благодарная, она жила/Со мной всю жизнь, плакучими ветвями/Бессонницу обвеивала снами* (Т); *Где статуи помнят меня молодой,/А я их под невскою помню водой* (С; память = услуга); *Принеси же мне горсточку чистой/Нашей невской студеной воды,/И с головки твоей золотистой/Я кровавые смою следы* (С); *Спаси ж меня, как я тебя спасала* (1944 г.; к поэме); *И губы мы в тебе омочим,/А ты мой дом благослови* (1963 г.; к розе); *Непогребенных всех — я хоронила их,/Я всех оплакала, а кто меня оплачет?* (1958 г.).

(42) Верность — предательство. Естественным драматическим развитием того типа отношений, какие связывают ЛГ с ее партнерами, являются ситуации, с одной стороны, предательства, оставления друга в беде вместо обещанных солидарности и покровительства, с другой, наоборот, непредательства, верности другу, неоставления его в беде, готовности разделить с ним несчастливую судьбу. 'Оставление в беде' может, как и 'Уступка соблазну', принимать образную форму бегства, со сходными деталями: покидаемый зовет партнера, тянет ему вслед руки и т. п., а тот испытывает угрызения совести, слышит воображаемые оклики, стыдится свидетелей и т. п. Этим мотивам соответствует культ верности «своим», столь характерный для жизненной этики Ахматовой и поэтов ее круга (ср. мандельштамовское: «Я друг своих друзей»).

Примеры:

Верность. *Не покину я товарища/И беспутного и нежного* (В); *Знаю, брата я не ненавидела/И сестры не предала* (Ч); *Я теперь за высокой горою...,/Но тебя не предам никогда* (С); *Я была тогда с моим народом/Там, где мой народ, к несчастью, был.*

Предательство. *И сразу вспомнит, как поклялся он/Беречь свою восточную подругу* (П); *Как же вышло, что тебя оставил/За себя заложницей в неволе...* (АД); *Ах, одна ушла ты от приступа,/Стона*

нашего ты не слышала,/Нашей горькой гибели не видела...; *Мне казалось, за мной ты гнался,/Ты, что там погибать остался.../И «Quo vadis?» кто-то сказал* (ПБГ); *Всем обещаньям вопреки.../Забыл меня на дне* (С); *Был недолго ты моим Энеем.../Ты забыл те, в ужасе и в муке,/Сквозь огонь протянутые руки...* (С); *Отцу сказал: почто меня оставил!/А Матери: о, не рыдай Мене* (Т; в обоих высказываниях представлены инвариантные ахматовские мотивы: в первом стихе — 'Оставление в беде', во втором — 'Утешение', ср. *...чтоб ты не плакал* — Ч).

Близок к 'Оставлению в беде' мотив 'Рокового расставания', при котором один из партнеров уходит от другого (т. е. из сферы теплоты, защиты, помощи, утешения) в хаос и смерть. *И ты ушел. Не за победой,/За смертью* (П); *И откуда в царство теней/Ты ушел, утешный мой* (БС); *И тебя тогда твоя тревога,/Ставшая судьбой,/Уведет от моего порога/В ледяной прибой* (С).

(43) Совместное переживание трепетности мира, любование объектами природы и культуры. Одно из характерных положений, в котором мы застаем ЛГ и ее партнера, это совместное общение с любимыми ценностями и торжественно-трепетное восприятие окружающего мира, прекрасного в своем неповторимом, представшем в данный миг обличии, т. е. то, что характерно и для ЛГ самой по себе. Свидание героев лирической новеллы Ахматовой происходит на фоне объектов природы и культуры, которые неотделимы от их собственной судьбы и разделяют с ними черты хрупкости, одухотворенности и потенциальной беззащитности перед силами зла и хаоса. Данный мотив часто реализуется как совместное созерцание героями города, предметов старины, картин, памятников и т. п., т. е. всего того, что, согласно представлениям ЛГ, способно хранить память о событиях и людях. Это позволяет в ряде случаев совместить его с (53) 'Претворением мгновенного в вечное'. Кроме того, 'Совместное переживание...' нередко совмещается с мотивом (30) 'ЛГ и ее друг идут рядом'.

Примеры:

Оттого, что стали рядом/Мы в блаженный миг чудес,/В миг, когда над Летним садом/Месяц розовый воскрес... (Ч); *О, это был прохладный день/В чудесном городе Петровом!* (БС); *Как площади эти обширны,/Как гулки и круты мосты!* (БС); *Там, за пестрою оградой,/У задумчивой воды/Вспоминали мы с отрадой/Царскосельские сады,/И орла Екатерины/ Вдруг узнали — это тот!..* (БС); «Все мне видится Павловск холмистый...» (БС); «В последний раз мы встретились тогда...» (БС); «Божий ангел, зимним утром...» (БС); «Древний город словно вымер...» (БС); *Но приходи взглянуть на рай, где вместе/Блаженны и невинны были мы* (П); «Хорошо здесь: и шелест, и хруст...» (АД); *...художник милый,/С которым я из глубокой мансарды/Через окно*

на крышу выходила,/Чтоб видеть снег, Неву и облака (АД); *Звук шагов в Эрмитажных залах,/Где со мною мой друг бродил* (ПБГ); «Годовщину последнюю празднуй» (Т); и мн. др.

Г. Победа над судьбой

Холодное, чистое, легкое пламя
Победы моей над судьбой.
(1956)

Как мы помним, типичная стратегия поведения ЛГ в негативных ситуациях состоит, на самом общем уровне, в нахождении modus'a vivendi: несчастливую судьбу она принимает как непреложную данность и пытается создать в этих условиях некую видимость благополучного существования. Опираясь, в частности, на инвариантные свойства и способности души, ЛГ находит источники компенсации, — которую правильнее было бы назвать квази-компенсацией, — отсутствующего счастья и вырабатывает целую гамму позитивных реакций на печальные условия существования, от спокойной готовности принять их до различных оттенков удовлетворения и радости. Само собой разумеется, что с точки зрения обычной психологии подобная «трагическая эйфория» лишь оттеняет безнадежность действительного положения. Выделим основные способы «победы над судьбой», применяемые ЛГ.

(44) Близость к Богу, способность пророчествовать, творить чудеса, оказывать душевную помощь — частая компенсация обездоленности, неудачной любви, лишений, нищеты, аскезы и т. п. *Много нас таких бездомных,/Сила наша в том,/Что для нас, слепых и темных,/Светел Божий дом* (Ч); *И Муза в дырявом платке/Протяжно поет и уныло./В жестокой и юной тоске/Ее чудотворная сила* (БС). ЛГ часто с удовлетворением и удивлением отмечает, что к ней, убогой, приходят за душевной помощью более удачливые и сильные: *Вокруг тебя — и воды, и цветы./Зачем же к нищей грешнице стучишься?* (БС).

(45) ЛГ находит сладость в сложных, мучительных, горьких переживаниях, ценит и лелеет их; радуется неудаче, приветствует боль. Это несколько мазохистическое упоение болью может иметь место в любовных отношениях (см. (6а)) и в других ситуациях. Оно в какой-то мере опирается на (17) 'Значимость малого' (даже малая примесь «хорошего» заставляет ценить страдание). Но главным источником удовлетворения является, по-видимому, самое осознание того, что страдание и есть наиболее человеческий удел. Ср. мысль А. Камю о необходимости «выбивать клин клином», противопоставляя безысход-

ности ситуации «прочное, уверенное, идущее из глубин дохристианской истории сознание неустранимого трагизма человеческого существования» («Миф о Сизифе»).

Примеры:

Мы хотели муки жалящей/Вместо счастья безмятежного (В); *Слава тебе, безысходная боль!* (В); *А мы живем торжественно и трудно/И чтим обряды наших горьких встреч* (БС); *Во мне печаль, которой царь Давид/По-царски одарил тысячелетья* (БС); *В мою торжественную ночь/Не приходи...* (Ч). Как видно из четырех последних примеров, мотив 'сладкой горечи' сочетается с элементом 'торжественности', о котором см. (12). Для понимания данного мотива много дает «Под навесом темной риги» (В), где противопоставлены ЛГ, звонко приветствующая страдание, и ее *незрячий и убогий* друг со своим плоским оптимизмом.

(46) ЛГ безропотно приемлет свою участь (вследствие того же сознания неизбежности страдания или пассивности, чувства долга, вины и т.п.). *Я молчу. Молчу, готовая/Снова стать тобой, земля* (В); *Я не плакала; это судьба* (В); *Пускай умру с последней белой вьюгой* (В); *Мы ни единого удара/Не отклонили от себя* (АД).

(47) Усилием воли ЛГ сохраняет спокойную и веселую мину и продолжает выполнение привычных действий. *Пусть страшен путь мой, пусть опасен,/Еще страшнее путь тоски.../Оркестр веселое играет/И улыбаются уста...* (В); *Быть веселой — привычное дело,/Быть внимательной — это трудней* (БС).

Группа мотивов (48)—(54) объединяется следующим моментом: ЛГ тем или иным путем вырабатывает нечувствительность, безразличие к боли, причиняемой жизнью, и выдает это за достижение, хотя ясно, что подобное «обезболивание» связано, в конечном счете, с атрофией живого, отказом от естественных человеческих надежд и стремлений и т. п.

(48) Механическое поведение в состоянии оцепенения или транса. В ряде случаев нечувствительность ЛГ к страданию достигается тем, что она впадает в оцепенение или транс (см. (18)), начинает вести себя механически, что в образном плане иногда выражается сравнениями с заводной игрушкой. Обычно при этом сохраняется веселая мина и продолжаются обычные действия, как в (47). *Я живу, как кукушка в часах.../Заведут — и кукую* (В); *Как соломинкой, пьешь мою душу.../Когда кончишь, скажи* (В); *Но зачем улыбкой странною/И застывшей улыбаемся?* (В); *Странно вспомнить: душа тосковала,/Задыхалась в предсмертном бреду./А теперь я игрушечной стала,/Как мой розовый друг какаду* (В).

(49) Омертвение, потеря памяти и чувствительности (образно — превращение в камень). *Ты давно перестала считать уколы — /Грудь мертва под острой иглой* (В); *Холодный, белый, подожди,/Я тоже мраморною стану* (В); *Ему обещала, что плакать не буду./Но каменным сделалось сердце мое* (БС); *У меня сегодня много дела:/Надо память до конца убить, /Надо, чтоб душа окаменела...* (Т). Иногда идет речь о превращении в существо с пониженной чувствительностью: *Мне больше ног моих не надо,/Пусть превратятся в рыбий хвост!/Плыву, и радостна прохлада.../* <...> */ И не пленюсь ничьей тоской* (В).

(50) Успокоение. Во многих стихотворениях описывается успокоение ЛГ, т. е. отдых, отрезвление, переход от «горько-сладких», острых и утонченных переживаний к простой здоровой жизни, природе и т. п. Изменение образа жизни часто связано с переменой места (из столицы ЛГ попадает в деревню или тихий провинциальный город). В прошлом может подразумеваться либо опустошившая душу драма, либо «греховная» гедонистическая жизнь, которую ЛГ теперь отвергает — см. (24). Так или иначе, ЛГ с удовлетворением констатирует свое избавление от прошлого под влиянием мирной природы, характеризующейся добротностью, ясностью, циклическим постоянством — в противовес нервным, неустойчивым, импрессионистически-уникальным состояниям, типичным для прежней жизни. Если в прошлом была боль, то теперь ее источник «вынут» из души: нет больше страха, треволнений, бессоницы и т. п. ЛГ научилась жить размеренно и ровно. Покой и уединение в некоторых случаях восхваляются как способствующие поэтическому творчеству. Но, как и в других ситуациях квази-компенсации, оптимистический тон лишь оттеняет неблагополучие положения. Вместе с болезненным из души оказывается «вынутым» и живое. Отброшена «проклятая легкость», но при этом жизнь перешла на более примитивную ступень, где ЛГ, по ее признанию, «душно». ЛГ либо угасает, либо приближается к состоянию немоты и безразличия, либо, в лучшем случае, подспудно тяготится прозаичностью и простотой новой жизни, образно описывая ее как неволю и монастырь. «Здоровая и чистая» природа, успокоительная регулярность жизненного цикла имеет оборотную сторону в виде бездуховности и стагнации.

Приведем примеры 'Успокоения', разделенные на три группы по (убывающей) степени негативности фактической ситуации.

Угасание, приближение смерти. *Память о солнце в сердце слабеет./ ...Может быть, лучше, что я не стала/Вашей женой.../Что это? Тьма?* (В); *Эта жизнь прекрасна./Сердце, будь же мудро./Ты совсем устало,/Бьешься тише, глуше.../Знаешь, я читала/Что бессмертны души* (В); *Я гощу у смерти белой/По дороге в тьму.../И стоит звезда большая.../Так спокойно обещая/Испол-*

ненье снов (БС); *Я вошла вчера в зеленый рай,/Где покой для тела и души* (БС); *По-новому, спокойно и сурово,/Живу на диком берегу... /...Вот таким себе я представляла/ Посмертное блужданис души* (БС); *И будет так, пока тишайший снег/Не сжалится над скорбной и усталой* (АД).

Охладевание, «опреснение» жизни, стагнация, немота. *Не печально,/ Что души моей нет на свете.../Как светло здесь и как бесприютно,/ Отдыхает усталое тело* (В); *Вместо мудрости — опытность, пресное,/ Неутоляющее питье...* (БС); *Я очень спокойная. Только не надо/Со мною о нем говорить./Ты милый и верный, мы будем друзьями.../Гулять целоваться, стареть.../И легкие месяцы будут над нами,/Как снежные звезды, лететь* (БС); *Сразу стало тихо в доме,/Облетел последний мак,/Замерла я в долгой дреме/И встречаю ранний мрак.../Нежной пленницей песня/Умерла в груди моей* (П).

Неволя, заточение, монастырь, аскеза. *Так много камней брошено в меня,/Что ни один из них уже не страшен,/И стройной башней стала западня,/Высокою среди высоких башен./Строителей ее благодарю.../ Отсюда раньше вижу я зарю...* (БС); *Так случилось: заточенье/Стало родиной второю,/А о первой я не смею/И в молитве вспоминать* (БС); *Мой румянец жаркий и недужный/Стерла богомольная печать* (П); *И было так светло в твоей неволе,/А за окошком сторожила тьма./...Теперь во мне спокойствие и счастье* (АД).

В некоторых стихотворениях 'Успокоение' имеет более или менее «искренний» оптимистический колорит, не будучи сопряжено с угасанием, неволей, застоем и т. п.; негативным подтекстом такого 'Успокоения' служит лишь общий грустный тонус мироощущения ЛГ, иногда с намеками на какую-то пережитую драму, а иногда и без них. Так, например, обстоит дело в «Пусть голоса органа...» (*А я иду владеть чудесным садом,/Где шелест трав и восклицанья муз* — АД), «Приду туда...» (БС), в сюжетно сходных «Вот и берег...» и «Древний город...» (оба — БС), и др.

Нередко, в соответствии с (13) — (14), отмечается сам момент перемещения ЛГ в ту местность, с которой связано 'Успокоение' (деревню и т. д.). В образном плане оно иногда описывается как резкое перенесение, падение с неба на землю: *Я с неба ночного упала/На эти сухие поля* ; *...И на землю я упаду, — /Теперь мне не страшно очнуться/В моем деревенском саду* (БС); в других случаях — как конец бегства или странствия: *Вот и берег северного моря* (БС); *Путь свой жертвенный и славный/ Здесь окончу я* (БС); *Я вошла вчера в зеленый рай...* (БС) и т. п. Но и в рамках мирной сельской жизни иногда фиксируются «внутренние» моменты успокоения, которые также могут связываться с перемещением (обычно домой): *...И долго перед вечером бродить,/Чтоб утомить ненуж-*

ную тревогу.. /Я возвращаюсь. Лижет мне ладонь/Пушистый кот... (Ч); *Я иду домой,/И прохладный ветер нежит/Лоб горячий мой* (П).

Месту действия могут придаваться черты застоя, запустения, утомительной цикличности: *Здесь никогда ничего не случится, — /О, никогда!* (В); *Годы можно здесь молчать* (В); *Здесь все то же, то же, что и прежде,/Здесь напрасным кажется мечтать...* (Ч); *...Как тому назад три года,/Те же мыши свечи точат,/Так же влево пламя клонит/Стеариновая свечка* (БС); *Древний город словно вымер* (БС).

(51) Полное избавление от земных забот. Смерть нередко приветствуется ЛГ как освобождение от горя, житейских треволнений, тягостной немоты и др. *Пора лететь, пора лететь/Над полем и рекой./Ведь ты уже не можешь петь...* (БС); *Чугунная ограда,/Сосновая кровать./Как сладко, что не надо/Мне больше ревновать.../Добились мы покою/И непорочных дней...* (АД); *Пусть дух твой будет тих и покоен,/Уже не будет потерь...* (БС); *Все души милых на высоких звездах./Как хорошо, что некого терять/И можно плакать...* (С). Избавление от мучительных переживаний может служить квази-компенсацией и в иных случаях: *Больше нет ни измен, ни предательств...* (Т, цикл «Разрыв»).

Следующие мотивы — (52) и (53) — часто соединяют идею победы над судьбой с коннотациями 'торжественной трепетности', о которых см. (12). Здесь нередко употребляется лексика, выражающая царственность, парадность, триумф, славу, сооружение памятников, годовщины и т. п.

(52) Приобщение к «царству славы». Разрушение и смерть могут приветствоваться так же, как приобщение человека к таинственной космической симфонии, воссоединение души с Богом, вступление ее в небесную рать и т. п. *Он божьего воинства новый воин,/О нем не грусти теперь.../Подумай, ты можешь теперь молиться/Заступнику своему* (БС); *Казалось, стены сияли/От пола до потолка* (описание смерти — БС); *Так вот оно, преддверье царской славы*; «А Смоленская...» (АД); финал поэмы «У самого моря» (смерть царевича, сопровождаемая несказанным светом); *Но как заплещет, возликует он,/Когда, минуя тусклое оконце,/Моя душа взлетит, чтоб встретить солнце,/И смертный уничтожит сон.*

К данному мотиву близок мотив претворения разрухи и нищеты в чудесный свет, по-видимому, имеющий эсхатологический смысл: «Все расхищено...» (*Отчего же нам стало светло?* — АД).

(53) Претворение мгновенного и эфемерного в вечное и нетленное. Эфемерность, хрупкость дорогих объектов, мимолетность впечатлений, редкость и краткость счастливых мгновений жизни, их невозвратимость квази-компенсируются переходом в духовное измерение, где все преходящее и летучее запечатлевается навечно и

как бы изымается из-под юрисдикции времени, житейских невзгод и т. д. В частности, пережитые моменты любви навсегда остаются в душах участников романа (а также в «памяти» окружающих мест и предметов) в виде неких нетленных сущностей, нимало не затрагиваемых ссорами, разлукой, изменой, смертью, забвением и прочими превратностями. (Отсюда частые утверждения ЛГ, что бросить ее, расстаться с ней — нельзя.) Данная разновидность «Победы над судьбой», которая, отметим, реализует одновременно и «Долг» (сохранить ценности!), опирается в первую очередь на аппарат 'Памяти' (см. (19)).

Мысленный образ, воспоминание, тень, след, отражение заменяют «оригинал» и увековечивают его для ЛГ и последующих поколений. *Но я эту запомнила речь, — /Пусть струится она сто веков подряд/Горностаевой мантией с плеч* (В); *Лыжный след, словно память о том,/Что в каких-то далеких веках/Здесь с тобою прошли мы вдвоем* (АД); *Сердце бьется ровно, мерно./Что мне долгие года?/Ведь под аркой на Галерной/Наши тени навсегда* (Ч); *Тень моя на стенах твоих./Отраженье мое в каналах,/Звук шагов в Эрмитажных залах* (ПБГ); *Там, где наши проносятся тени,/Над Невой, над Невой, над Невой;/Там, где плещет Нева о ступени, — /Это пропуск в бессмертие твой* (С); *Иная близится пора,/Уж ветер смерти губы студит,/Но нам священный град Петра/Невольным памятником будет* (АД); *И ленинградцы вновь идут сквозь дым рядами — /Живые с мертвыми: для славы мертвых нет* (С).

Поэзия и история рассматриваются как залог бессмертия, компенсирующего отсутствие счастья. *Мне любви и покоя не дав,/Подари меня горькою славой* (Ч); *Твой белый дом и тихий сад оставлю./Да будет жизнь пустынна и светла./Тебя, тебя в своих стихах прославлю,/Как женщина прославить не могла* (БС); *Пусть он не хочет глаз моих.../Всю жизнь ловить он будет стих,/Молитву губ моих надменных* (БС).

Воспоминание любовно сохраняется как источник утешения. *Вновь подарен мне дремотой/Наш последний звездный рай...//И Чтобы песнь прощальной боли/Вечно в памяти жила...* (БС); *И Чтоб вечно жили дивные печали,/Ты превращен в мое воспоминанье* (БС); *И я подумала: не может быть,/ Чтоб я когда-нибудь забыла это./И если трудный путь мне предстоит,/Вот легкий груз, который мне под силу/С собою взять, чтоб в старости, в болезни,/ Быть может, в нищете — припоминать/Закат неистовый, и полноту/Душевных сил, и прелесть новой жизни* (АД); *И уже не празднует тело/Годовщину грусти своей* (БС).

Неразрушимый образ лучших моментов любви компенсирует ее недолговечность, обезболивает ее обиды и томительные перипетии. *Оттого что спали рядом/Мы в блаженный миг чудес...//Мне не надо ожиданий/У постылого окна/И томительных свиданий./Вся любовь утолена* (Ч); *Спокойно знаю — в этом тайна/Неугасимого огня./Пусть мы встречаемся случайно/И ты не смотришь на меня* (1910-е гг.); *О, есть*

костер, которого не смеет/Коснуться ни забвение, ни страх (Ч); *Все равно, что ты наглый и злой,/Все равно, что ты любишь других,/Предо мной золотой аналой/И со мной сероглазый жених* (Ч); *То ли я с тобой осталась,/То ли ты ушел со мной,/Но оно не состоялось,/Разлученье, ангел мой!* (1909 г.?); *Разлучение наше мнимо:/ Я с тобою неразлучима,/Тень моя на стенах твоих* (ПБГ).

(54) Встречи с отсутствующими. К только что рассмотренному мотиву примыкает такой привычный для ахматовской ЛГ способ квази-компенсации, как сеансы общения с «гостями из прошлого» — умершими или далекими людьми, исчезнувшими объектами — как с живыми и присутствующими. Отличие от (53) состоит в том, что там идет речь о существовании в духовном пространстве постоянных образов прошлых объектов, а здесь — об окказиональном их явлении. Возможность таких встреч обеспечивает, во-первых, способность ЛГ к проницанию времени (память) и пространства (телепатия), на которой основан и (53): во-вторых, способность к экстатическим, взволнованным, бредовым состояниям, 'юродство', 'блаженность'. Там, где действует преимущественно первый фактор, рассматриваемый случай довольно близок к (53). Во многих стихотворениях, однако, общение ЛГ с гостями из прошлого имеет оттенок бреда, транса, иногда даже полупомешанности, мотивирующих неспособность уловить грань между живыми и мертвыми, смешение разных лиц и одного и того же лица в разных возрастах и т. д.

Подобные фантастические встречи особенно типичны для поздних стихов (где они иногда называются «невстречами»), но примеры их есть и в первых книгах. *Пришли и сказали: «Умер твой брат».*/*Не знаю, что это значит.../Брата из странствий вернуть могу.../Брат! Дождалася я светлого дня,/В каких ты скитался странах?/ — Сестра, отвернись, не смотри на меня,/Эта грудь в кровавых ранах* (1910 г.); *Ты опоздал на много лет,/ Но все-таки тебе я рада. /...Прости, прости, что за тебя/Я слишком многих принимала* (БС); *И вот одна осталась я.../Но так бывает: раз в году.../Стою у чистых вод/И слышу плеск широких крыл/В темнице гробовой* (П); *Заболеть бы как следует, в жгучем бреду/ Повстречаться со всеми опять.../Даже мертвые нынче согласны прийти.../Буду с милыми есть голубой виноград...* (АД); *Наступают годовщины/Первых дней твоей любви./ Ты мои разрушил чары,/Годы плыли, как вода./Отчего же ты не старый,/А такой, как был тогда?* (АД).

Примеры юродивой эйфории, поисков несуществующего — «Похороны», где ЛГ ищет место для могилы, как будто бы речь шла о выборе жилья, где она сможет общаться с умершей: *...Она привыкла к покою/И любит солнечный свет./Я келью над ней построю,/Как дом наш на много лет.../Между окнами будет дверца,/Лампадку внутри зажжем...* (В); «Где высокая...» (БС), где ЛГ радуется тому, что *Магдалина сыночка взяла*, ходит в бреду по комнатам и ищет его колыбельку; «Белый дом», где ЛГ

аналогичным образом ищет несуществующий дом, и т. п. Из более поздних стихотворений, где желанная встреча имеет явные черты сна, бреда и смешения лиц, отметим «Так отлетают...» (Т).

Выделим в заключение некоторые мотивы и детали, часто используемые для развертывания и сопровождения различных мотивов раздела «Победа над судьбой».

(55) Формулировки: «ничего...», «пусть...», «не страшно (не больно, не жаль)», «так даже лучше...» и т. п. *Меня покинул.../Ну так что ж?* (В); *Что мне долгие года?* (Ч); *Что теперь мне смертное томленье!* (Ч); *Пусть он не хочет глаз моих* (БС); *У наизусть затверженных прогулок/Соленый привкус — тоже не беда* (Т); *Ничего, ведь я была готова* (Т); *Ничего, что не встретим зарю* (С); *Я не плачу, я не жалуюсь* (В); *Не печально,/Что души моей нет на свете* (В); *Уже не страшно ничего*; *И струится пенье панихидное/Не печальное ныне, а светлое* (АД); *Не страшно под пулями мертвыми лечь,/Не горько остаться без крова* (С); *Мне даже легче стало без любви* (БС); *Даже звонче голос нежный* (АД); *Там средь стволов еще светлее* (С).

(56) Пожелания счастья и благополучия другим. Данный мотив, контрастно подчеркивая отсутствие счастья у ЛГ, в то же время способствует поддержанию позы удовлетворения и оптимизма, конституирующей мотивы 'Победы над судьбой'. Ср. «Столько просьб...» (все стихотворение — Ч); *Будешь жить, не зная лиха* (Ч); *И жениц ликующую рать/Благослови, о боже!* (БС); *Строителей ее* [башни-западни] *благодарю:/Пусть их забота и печаль минует* (БС); *Прощай, прощай, будь счастлив, друг прекрасный...* (АД).

(57) Холод, прохлада, чистый холодноватый свет, вода, снег, лед — детали, часто ассоциируемые с 'Успокоением' и другими мотивами «обезболивания». Примеры: «Память о солнце» (В); *Под улыбкою холодной/Императора Петра* (Ч); *Приду туда, и отлетит томленье./Мне ранние приятны холода* (БС); *И будет так, пока тишайший снег/Не сжалится над скорбной и усталой* (АД); *И без песен печаль улеглась./Наступило прохладное лето..* (П); *И от наших великолепий/ Холодочка струится волна* (С).

(58) Живые чувства, прорывающиеся сквозь маску благополучия. Аналогичный мотив встречается, как мы помним, в разделе «Долг и счастье»; см. (34). Это естественно, поскольку 'Прорывание чувств' несомненно соотнесено с общей темой, к которой восходят оба раздела — 'конформизм по отношению к неблагоприятным условиям', см. (1). Сквозь искусственный оптимистический тон, как и через тон сдержанности в (34), время от времени слышится интонация живой боли, страха и т. п. Иногда она сказывается в заявлениях о нежелании говорить или знать о чем-либо. *Жгу до зари на окошке*

свечу/И ни о ком не тоскую,/Но не хочу, не хочу, не хочу/ Знать, как целуют другую (В); *Грудь предчувствием боли не сжата.../Не люблю только...слово «уйди»* (В); *Я очень спокойная. Только не надо/Со мною о нем говорить* (БС). В других случаях страх, сожаление, любовь и др. чувства прорываются в явной форме: *Этой сказкою нынче утешена,/Я, наверно, спокойно усну./Что же сердце колотится бешено,/Что же вовсе не клонит ко сну?* (АД); *О, есть костер, которого не смеет/Коснуться ни забвение, ни страх./И если б знал ты, как сейчас мне любы/Твои сухие, розовые губы!* (Ч; при мотиве 'Претворение мгновенного в вечное'); конец стихотворения «Я научилась просто, мудро жить...» (*И если в дверь мою ты постучишь,/Мне кажется, я даже не услышу* — Ч), где 'Прорывание' совмещено с финальным аккордом 'Успокоения'. Интересный пример 'Прорывания', занимающего все стихотворение, — «Да, я любила их...» (БС), где явно подразумевается 'Успокоение' (прош. вр. *любила* и общий контекст «Белой стаи»).

Ю. К. Щеглов (1978, 1992)

13
ПРИЛОЖЕНИЕ
Основные понятия модели «Тема—ПВ—Текст»

Эта модель задумана как реализация научной программы, фактически содержащейся в толстовском определении искусства.

> «Искусство есть деятельность человеческая, состоящая в том, что один человек сознательно, внешними знаками передает другим испытываемые им ощущения, а другие люди заражаются этими чувствами и переживают их».
>
> (1955: 357)

Основной принцип модели состоит в том, что выразительность художественного текста абстрагируется, отделяется (с оговорками, о которых см. ниже) от передаваемой им информации. Эту информацию (мысли, чувства, пристрастия...) мы будем называть *темой* (условно — Θ, по первой букве этого слова в греческом языке). Тема мыслится как совершенно лишенная художественности, выразительности. Ответственным за эффект 'заражения' объявляется особый механизм, переводящий 'невыразительную' тему в полноценный художественный *текст* (Т), — набор *приемов выразительности* (ПВ). Прием выразительности — это элементарное правило соответствия, которое сопоставляет некоторому элементу X элемент X_1 (или элементы $X_1, X_2, ..., X_n$), передающий то же тематическое содержание, что и X, но с большей 'силой'.

Описанием художественного текста считается его *вывод* из темы, выполняемый на основе ПВ — стандартных единиц, в которых формулируются соответствия между художественными текстами и их темами. Каждый шаг вывода, т. е. применение одного ПВ, осуществляется путем обращения к *словарю действительности* (СД), общему для автора и читателей текста. Таким образом, вывод, призванный объяснить оригинальную художественную структуру текста, складывается из шагов, каждый из которых тривиален, общедоступен.

Описываться в виде вывода может не только отдельный текст, но и целая группа текстов (например, текстов одного автора), имеющих инвариантную тематико-выразительную структуру. Этот инвариантный вывод будет называться *поэтическим миром* (ПМ) автора.

Рассмотрим основные понятия модели более подробно.

1. Текст и тема

1. 1. *Текст*. Употребляя это, казалось бы, однозначное слово на каждой странице, мы не всегда имеем в виду одно и то же.

Во-первых, мы подразумеваем под текстом то знак в целом, то лишь его означающее. Действительно, говоря о «выразительной структуре текста» (включающей тему, вывод и его результат), мы имеем в виду 'текст в целом' — сложный знак со своим планом содержания и планом выражения. Когда же мы говорим, что «текст выводится из темы», мы имеем в виду 'собственно текст' — результат вывода (план выражения 'текста в целом')

Во-вторых, раз уж текст понимается как знак, встает вопрос о его однозначности или многозначности. Общеизвестно, что гамма различных восприятий одного и того же произведения в принципе бесконечна. Она зависит от кода, которым пользуется читатель, а код определяется культурным контекстом (историческим, географическим, социальным...) и субъективно-психологическими факторами. Приведем красноречивый пример: по свидетельству акад. Н.И. Конрада, в эпоху буржуазной революции в Японии переводные романы А. Дюма-отца воспринимались как тираноборческие, а «Гамлет» — как повесть о привидении (юреи-моногатари). Хорошо известно также явление разрыва между пониманием текста современниками автора и потомками.

С семиотической точки зрения естественно рассматривать один и тот же 'собственно текст', допускающий разное понимание, как множество омонимичных 'текстов в целом', т. е. текстов, у которых совпадает план выражения. Знак, образуемый парой 'тема — собственно текст', можно называть *прочтением*. Соответствие между планом содержания и планом выражения одного прочтения художественного текста и является типичным элементарным объектом моделирования в излагаемой теории.

Такая постановка задачи вовсе не означает чрезмерного упрощения. Прежде всего, к ней в принципе сводима более сложная задача описания множественности потенциальных прочтений «великих» произведений искусства (вроде «Гамлета» или «Медного всадника», новые интерпретации которых появляются чуть ли не каждый год). Далее: индивидуальных прочтений одного текста на много порядков меньше, чем читателей (особенно в пределах одной культуры): одни и те же места чаплиновских фильмов вызывают смех у зрителей в разных залах, странах и частях света. Наличие даже в разных прочтениях большой общей части позволяет говорить о некотором «среднем» читателе.

Наконец, моделировать имеет смысл не любые прочтения, а такие, которые реагируют на бóльшую часть элементов текста. Примеры неполных прочтений — трактовка романов Дюма в Японии, для которых заполняющие их галантные похождения оказываются «лишними» и могут быть опущены в переводе, прочтения, игнорирующие у Т. Манна и Достоевского отвлеченные рассуждения, у Хлебникова — все, что не укладывается в рамки «здравого смысла», и т. д.

1.2. *Тема.* Говоря формально, темой называется исходный элемент вывода. Содержательно, тема это некоторая ценностная установка, с помощью ПВ «растворенная» в тексте, — семантический инвариант всей совокупности его уровней, фрагментов и иных составляющих. Примерами тем могут служить: тема древневавилонского «Диалога господина и раба о смысле жизни»:

(1) тщета всяких земных желаний;

тема «Войны и мира»:

(2) несомненное в человеческой жизни, простые, настоящие, а не искусственные, надуманные, ценности, значение которых проясняется в кризисных ситуациях;

или тема «Тришкина кафтана» Крылова (о нем см. ниже).

Все эти темы представляют собой те или иные высказывания о (= ситуации из) жизни. Назовем их темами I рода. Но темами могут быть и ценностные установки не по поводу 'жизни', а по поводу самих орудий художественного творчества, — своего рода высказывания о языке литературы, о жанрах, сюжетных конструкциях, стилях и т. п. Назовем их — темами II рода. Таковы, например, темы скороговорок. Скажем, скороговорка *Карл у Клары украл кораллы, а Клара у Карла украла кларнет* может считаться воплощением темы 'труднопроизносимые сочетания сонантов со взрывными'. Таковы темы литературных пародий, обязательно строящиеся по схеме: 'для такого-то поэта или жанра характерно то-то'. Таковы темы, разрабатываемые реформаторами и создателями литературных языков, стоящими на грани эпох — такими, как Данте или Пушкин: '... о том-то надо (можно) писать на таком-то языке (такими-то средствами)'[1].

Обычно тема художественного текста складывается из той или иной комбинации тем I и II рода. В частности, это верно относительно произведений, не только отражающих 'жизнь', но и перекликающихся с другими способами ее отражения. «Евгений Онегин» — это энциклопедия одновременно русской жизни, стилей русской речи и стилей художественного мышления. Итак, *тема есть пронизывающая весь текст мысль о жизни и/или о языке искусства, формулировка которой служит* исходным пунктом описания-вывода.

В этой формулировке должны быть в явном виде зафиксированы все смысловые инварианты текста, т. е. все, что исследователь считает содержательными величинами, присутствующими в тексте и притом не выводимыми с помощью ПВ из других величин, уже входящих в тему.

Идеалом эксплицитности было бы применение для записи тем специального метаязыка. Такой метаязык постепенно разрабатывается современной поэтикой на базе естественного языка. Важный шаг состоит уже в самом осознании метаязыковой природы всякой формулировки темы. Даже если все слова в ней употребляются в таком же значении, что и в

естественном языке, это уже компоненты описания, а не описываемого текста. Поэтому, в частности, нелепо требовать от формулировки темы благозвучия или стилистического сходства с реальным текстом. Но иногда смысл русских слов приходится так или иначе уточнять и даже переопределять, т. е. фактически создавать специальные искусственные понятия. Так, говоря о теме 'бесстрастия' у Пушкина (см. стр. 245 наст. книги), мы имеем в виду не любые явления, покрываемые значениями этого русского слова, а некоторое более узкое понятие, специфичное для поэта. Впрочем, формулировка таких понятий обычно возможна без выхода за пределы семантики естественного языка. Просто для этого требуется более громоздкое определение, условным сокращением которого и являются используемые термины типа 'бесстрастие'.

Как видно из приведенных выше формулировок, темы обычно состоят не из одной, а из нескольких связанных друг с другом смысловых единиц. Последние мы будем называть компонентами тем, или подтемами. Компоненты тем, а также любые результаты применения к ним ПВ, мы будем называть *тематическими элементами* (Θе). Характер последних и отношения между ними крайне разнообразны. Они могут быть как жизненными ситуациями, так и установками на определенные эмоции или *выразительные эффекты* (ВЭ, см. п. 2.2.1); могут находиться друг с другом в отношении контраста — чисто риторического (когда один полюс утверждается, другой отвергается) или амбивалентного (когда автору дороги в равной мере оба полюса); могут представлять собой темы как I, так и II рода. Наконец, тематические элементы могут быть *локальными* или *инвариантными* (в смысле различия, вводимого в связи с проблемой поэтического мира).

Темы художественных текстов, вообще говоря, представляют собой открытый класс. Авторы свободны выражать любые темы; задача исследователя адекватно их формулировать. Если, однако, предположить, что в художественных текстах воплощаются ценностные установки лишь определенного типа, то все множество потенциально возможных тем может быть задано какими-то правилами, исчислено (подобно тому как лингвистика, например, научилась исчислять все возможные синтаксические структуры).

Такая работа была проделана Г.Л. Пермяковым применительно к пословицам (Пермяков 1979). Он выявил все встречающиеся в пословицах народов мира тематические элементы и правила их сочетания, а также все типовые трансформации получающихся таким образом тем. Интересно, что одной из основных трансформаций оказался, так сказать, перевод пословиц в отрицательную форму — почти у каждого народа на каждую из тем есть прямая пословица (*Тише едешь — дальше будешь*) и обратная (*Под лежачий камень вода не течет*).

Возможно, что аналогичным образом могут быть исчислены и темы более сложных типов текстов.

2. Приемы выразительности

Приемы выразительности (ПВ) — это набор элементарных операций, в терминах которых формулируются соответствия между темами и текстами. Подобно теме, ПВ суть конструкты: в реальном тексте наблюдаются не сами ПВ, а лишь то, что может рассматриваться как результат их совокупного действия.

Очевидно, что ценность подобной системы элементарных соответствий зависит от ее применимости к художественным текстам разных типов. Универсальный характер ПВ подтверждается опытом описания текстов достаточно разных авторов (Овидий, Мольер, Ларошфуко, Пушкин, Конан Дойль, Толстой, Мандельштам, Пастернак) на основе выделенного набора приемов[2].

2.1. *Виды и сочетания ПВ.* Говоря о приемах как о преобразованиях, желательно различать три разных значения, неявно присутствующих в таком словоупотреблении:

а) *конкретный шаг* в выводе определенного текста, например преобразование: 'хозяйственный объект'— конкретизация —> 'кафтан' (в выводе басни Крылова, см. ниже);

б) *частное правило*, разрешающее такой шаг (т. е., то же преобразование, хранящееся в систематизированном списке правил — словаре действительности);

в) *схема правила* — обобщение некоторого множества частных правил, содержащее лишь самый тип преобразования, например, X — wiконкретизация —> Y (это, так сказать, та рубрика словаря, где располагаются все правила соответствующего типа).

Ясно, что число конкретных шагов вывода бесконечно. Число частных правил, очевидно, очень велико, но все же конечно, поскольку конечны сведения о действительности, хранящиеся в сознании людей. Наконец, схемы правил весьма немногочисленны. Именно набор ПВ как схем правил и образует универсальную «грамматику выразительности».

В настоящий момент в модели используются следующие элементарные ПВ: конкретизация (сокращенно — конкр); повторение (повт); разбиение (разб); увеличение (увел); варьирование (вар); контраст (контр); подача (под); совмещение (совм); согласование (согл); сокращение (сокр). Этот эмпирически выявленный набор будет, разумеется, уточняться, но едва ли окончательный список ПВ будет намного бóльшим. Разнообразие художественных средств создается, по-видимому, за счет подтипов элементарных ПВ, многоликости частных правил и наличия устойчивых *конструкций из ПВ*.

Эти конструкции либо конкретизируют определенные тематические элементы, либо выполняют чисто выразительные функции. Первые называются *фигурами*, вторые — просто *типовыми комбинациями* ПВ.

Типовые комбинации приемов — это давно открытые искусством способы дополнять действие одних приемов другими. Например, контрастность можно усиливать, сочетая контр с увел; иллюстрацию можно

делать более яркой с помощью метафоры, т. е. сочетать конкр с вар и совм; и т. д. Ряд типовых комбинаций вызывается к жизни следующим общим соотношением между приемами. Одни ПВ умножают число компонентов структуры и тем самым «утяжеляют» ее (вар, контр, разв и др.), другие — уменьшают число и объем компонентов структуры и этим «облегчают» ее (совм, согл, сокр)[3]. Утяжеление естественно уравновешивать облегчением. Поэтому для схем выводов, как мы увидим ниже, характерна общая конфигурация 'ветвление — схождение ветвей', создаваемая рядом типовых комбинаций приемов (вар+совм; контр+совм; и др.). Так текст проецирует тему на разнообразный материал, придает ей ряд обличий, и в то же время оказывается компактным, органичным, легким для восприятия.

2.2. *Соотношения между темами и ПВ.* Речь уже заходила о принципе четкого отделения тем от приемов: тема мыслится как «невыразительное содержание», а ПВ — как «бессодержательная выразительность». Этот принцип призван зафиксировать в явной форме предположение, скрывающееся за любыми высказываниями типа «А художественно воплощает В», и часто дает серьезные результаты, не приводя к насилию над интуицией. Однако его безоговорочное принятие наталкивается на сомнения, связанные с эффектом «растворенности» значения в художественном тексте, «неразрывности» формы и содержания и т. п. Полная взаимонезависимость тем и ПВ должна поэтому рассматриваться лишь как наиболее простой, идеализированный случай. Чаще всего дело осложняется тем или иным взаимопроникновением тем и приемов. Однако эти взаимозависимости не только не подрывают самого принципа разграничения, но, более того, их изучение становится возможным лишь благодаря предварительному отделению тем от ПВ. Ниже рассматриваются основные случаи взаимозависимости.

2.2.1. Экспрессивность приёмов основана на том, что каждому ПВ (точнее, той конструкции, которая получается с его помощью) можно сопоставить определенные, хотя и достаточно абстрактные, выразительные эффекты (ВЭ). Примеры ВЭ: 'ударность, настойчивость' (ее могут придавать тексту увел, повт, вар); 'экономия, сжатость' (совм, конкр, сокр); 'конструктивная ясность, обозримость' (вар, повт, согл, под); 'естественность, слаженность' (совм, согл)[4].

Можно сказать, что выразительные эффекты — это своего рода содержательные обертоны, сопровождающие применение приемов и отраженные в ходячих определениях искусства, например, в утверждениях, что искусство — «увеличительное стекло», что оно «создает особый замкнутый мир», «делает неожиданное естественным», «говорит многое немногими словами», «вовлекает», «творит гармонию», и т. п. В элементарном случае, когда к теме применяются произвольные ПВ, эти обертоны взаимно уравновешивают и «гасят» друг друга, давая в результате чистую — «бессодержательную» — выразительность (подобно тому как цвета радуги в сумме дают белый цвет).

Интересующий нас специфический случай взаимозависимости между темами и приемами связан с преобладанием в тексте одного (или нескольких) ВЭ над всеми прочими. Например — когда текст производит впечатление 'естественности, слаженности', но не 'ударности' и 'парадоксальности'. В подобных случаях установку на соответствующие эффекты естественно вводить в тему, т. е. считать их величинами не чисто выразительными, но тематическими. А в таком случае конструкция, создаваемая соответствующими приемами, окажется не просто выполняющей общевыразительную, безотносительную к данной теме функцию, а конкретизацией *некоторого элемента* темы, а именно, данного эффекта (рис. 1).

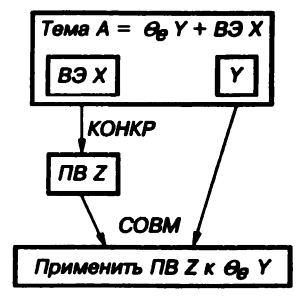


Рис. 1

Входящий в тему ВЭ — лишь частный случай тематических элементов, конкретизируемых с помощью ПВ. Например, элемент 'всё, все' может конкретизироваться в конструкции, создаваемые вар или контр; 'монотонность', 'автоматизм' — в повт, и т. д. Ход вывода — тот же, что и на рис. 1: приемы используются не только для чистой выразительности, но и как объекты, сами воплощающие определенные выразительные эффекты.

Сложную операцию, показанную на рис. 1, мы назовем *конкр через ПВ*; характеризуя в дальнейшем каждый прием, мы будем приводить примеры тем, предрасполагающих к конкретизации через этот прием.

Из подобных элементов часто строятся темы, являющиеся инвариантными для того или иного автора. Таковы, например, темы 'единство и великолепие мира (совм, увел, повт, контр)' — Пастернак; 'стык разных эпох, исторический перелом' (контр, совм) — Сервантес, Ильф и Петров; 'амбивалентное взаимодействие ...' (совм, контр, вар) — Пушкин.

К числу тематических элементов, подвергаемых конкр через ПВ, относятся также такие, как 'пафос', 'остранение', 'осмеяние' и ряд других тем, специфических для художественного мироощущения и закрепленных в устоявшихся жанрах, формах и конструкциях. Их конкретизация часто реализуется не через элементарные приемы, а через *фигуры*. Например: тематический элемент 'пафос' реализуется через «пропись экстаза», впервые описанную С. М. Эйзенштейном (в наших терминах она включала бы вар, контр, увел и под); а элемент 'осмеяние' — через «комическое приукрашивание», представляющее собой совмещение двух ситуаций, противоположных по признаку 'злокачественное/доброкачественное' (контр, совм).

По-видимому, обилие тем, конкретизируемых через ПВ, и их господствующее положение в художественных текстах не случайно. Возможно, что искусство, будучи механизмом перевода тем в тексты с помощью ПВ, тяготеет к подобным темам, как бы являя нам *мир сквозь призму приемов выразительности.*

Возможна и *конкретизация одного ПВ через другой*: так, согласование может производиться путем сокращения, а увеличение отношения контраста — путем совмещения или согласования (давая контраст с тождеством)

2.2.2. Второй важный тип взаимосвязей между темами и приемами состоит в том, что ПВ (прежде всего, конкр) *не сохраняют тождества темы.* конкретизация есть добавление к обрабатываемой теме X некоторого *приращения* A. Этот новый тематический элемент, отсутствовавший в X, может, вообще говоря, прочитываться как воплощение некоторой альтернативной темы A (рис. 2). Подобное смазывание темы может нейтрализоваться применением других ПВ (вар или совм). Так, в качестве неизбежного приращения можно использовать не посторонний Θe = A, а какой-либо другой компонент развертываемой темы, скажем, B (рис. 3).

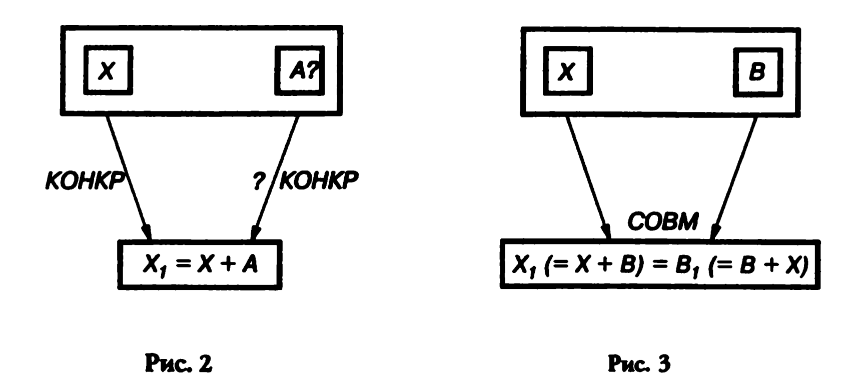


Рис. 2 Рис. 3

2.2.3. Третий тип особых соотношений между темами и ПВ — случай, когда к помощи ПВ (в частности, вар или контр) приходится прибегать для *формулировки так называемых «неуловимых» тем.* Обычные — уловимые — темы формулируются в понятиях, предоставляемых в распоряжение исследователя естественным языком и культурой, носителем которых он является. Темы, которые невозможно без существенных потерь сформулировать с помощью таких готовых абстракций, мы и называем неуловимыми. Априори ясно, что подобные темы должны играть (и играют) значительную роль в искусстве, призванном по самой своей сути обогащать человеческий опыт путем проникновения в те сферы жизни, которые не отражены в явном виде в категориях языка и рационального мышления.

В этих случаях для адекватного отражения темы исследователь оказывается вынужден построить некоторую новую абстракцию. Один из возможных способов — записать ее в виде определенной операции (а именно, одного или нескольких ПВ) над уже имеющимися понятиями. Например, некую неуловимую тему Θ можно записать через уловимые так: Θ = 'то, варьированием чего являются Θe′, Θe″, Θe‴'. Это будет подобно тому, как в теории чисел иррациональные числа записываются в виде операций над рациональными, например, 2. Не прибегая к ПВ, неуловимую тему можно записать лишь приближенно (т. е. не как $\sqrt{2}$, а как 1,414...).

3. Вывод

Начнем с примеров.

3.1. *«Тришкин кафтан»*. Эту басню Крылова помнят все — может быть потому, что за привычной простотой этого сюжета скрывается прочная выразительная структура. Запишем ее в виде вывода (рис. 4)[5] и поясним его важнейшие звенья.

I. Сначала определим тему. Пусть ею будет формула (3), которая задает ситуативный компонент (3а) 'бестолковая деятельность' и два стилистических ключа, в которых будет выдерживаться текст: (3б) 'парадоксальность' и (3в) 'символичность'. Тема эта сугубо декларативна, нехудожественна: суть вывода — в постепенном наращивании выразительности. Его конечными результатами являются сюжет (9) 'человек обрезает одни части кафтана, чтобы починить другие' и провербиальный образ (10) 'тришкин кафтан'.

II. Первичная конкретизация темы (3) дает формулу (4). Компонент (3а) 'бестолковая деятельность' это тематический элемент I рода; он конкретизируется путем выделения скрытого в нем контрастного отношения (Rконтр) между естественным для целенаправленной деятельности 'ожиданием результата' и фактическим 'отсутствием результата'. Установки (3б) 'парадоксальность' и (3в) 'символичность' — это тематические элементы II рода; они конкретизируются в объекты орудийной сферы, а именно — в определенные наборы приемов: (4б) и (4в).

III. Последующее применение одного из этих ПВ — увеличения — к формуле (4) приводит к тому, что содержащееся в ней Rконтр между 'деятельностью' и 'безрезультатностью' заостряется. В (5) оно предстает как новое контрастное отношение (R′контр) — между 'совершенствованием' объекта и его 'уничтожением, разрушением'.

IV. Это заостренное контрастное отношение подвергается конкретизации в одной из сфер действительности — хозяйственной — и предстает в (6) как 'совершенствование и разрушение некого хозяйственного объекта'.

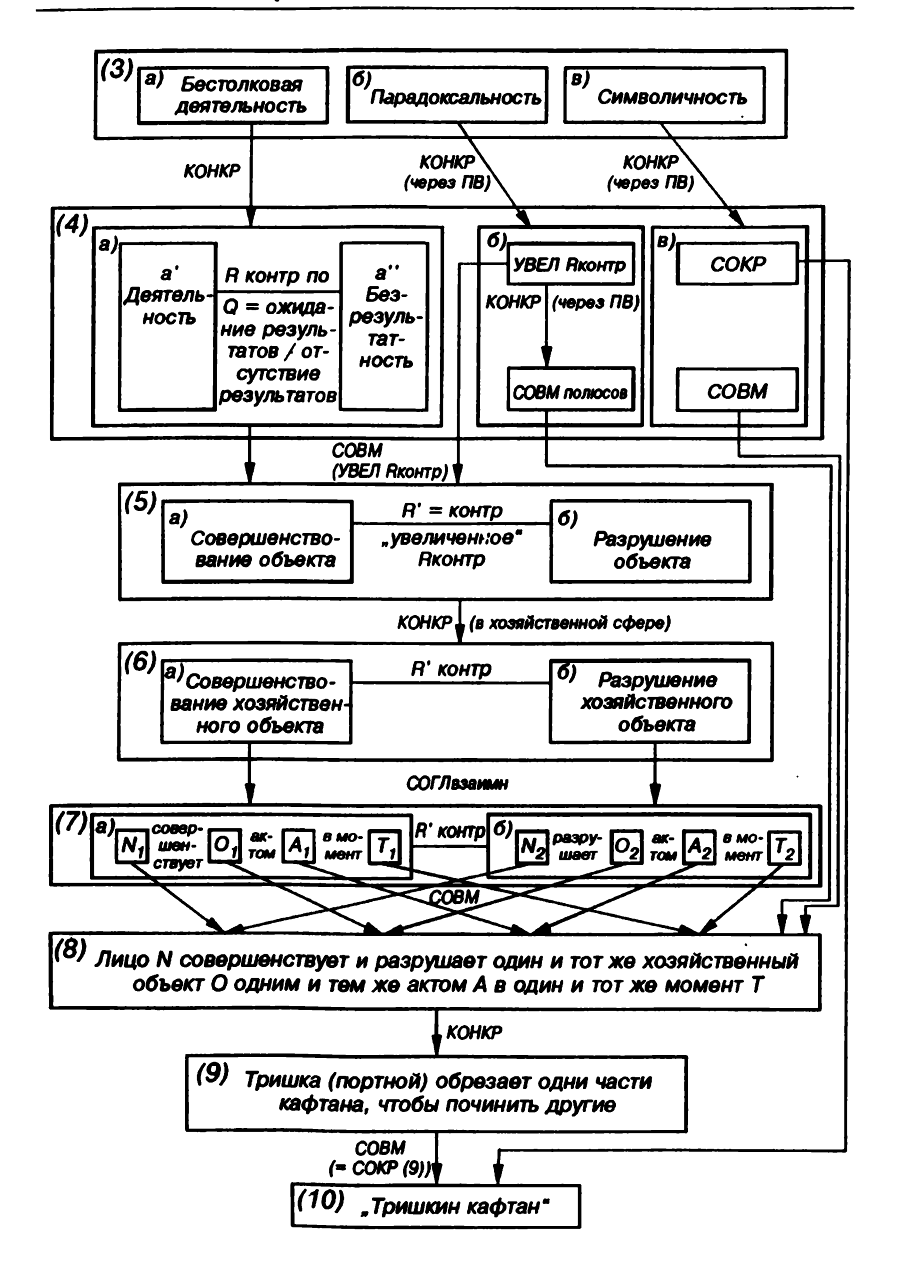

(3)
а) Бестолковая деятельность
б) Парадоксальность
в) Символичность
КОНКР
КОНКР (через ПВ)
КОНКР (через ПВ)
(4)
а)
а' Деятельность
R контр по
Q = ожидание результатов / отсутствие результатов
а'' Безрезультатность
б)
УВЕЛ Rконтр
КОНКР (через ПВ)
СОВМ полюсов
в)
СОКР
СОВМ
СОВМ (УВЕЛ Rконтр)
(5)
а) Совершенствование объекта
R' = контр „увеличенное" Rконтр
б) Разрушение объекта
КОНКР (в хозяйственной сфере)
(6)
а) Совершенствование хозяйственного объекта
R' контр
б) Разрушение хозяйственного объекта
СОГЛвзаимн
(7)
а) N1 совершенствует O1 актом A1 в момент T1
R' контр
б) N2 разрушает O2 актом A2 в момент T2
СОВМ
(8) Лицо N совершенствует и разрушает один и тот же хозяйственный объект O одним и тем же актом A в один и тот же момент T
КОНКР
(9) Тришка (портной) обрезает одни части кафтана, чтобы починить другие
СОВМ (= СОКР (9))
(10) „Тришкин кафтан"

Рис. 4

Дальнейшая конкретизация конструкции (6) могла бы дать ту или иную пару отдельных действий, являющихся соответственно 'совершенствованием' и 'разрушением хозяйственного объекта', например:

(6´) (а) человек совершенствует один хозяйственный объект и разрушает другой; или (б) один человек совершенствует, другой разрушает; или (в) днем совершенствуют, а ночью разрушают.

Подобных ситуаций немало в литературе и фольклоре. Примером (6в) является известное покрывало Пенелопы.

V—VII. Заключительная операция по созданию парадоксальной ситуации — совмещение контрастных элементов (6а) и (6б) — служит в то же время дальнейшему увеличению противоположности между ними. (Это показано стрелкой с надписью «конкр через ПВ» между увел и совм в (4б).) Кроме того, установка на совмещение вытекает и из (3в) 'символичность': вся конструкция должна быть сведена в максимально компактный объект.

совмещение выполняется в три шага. Сначала элементы (6а) и (6б) подвергаются взаимному согласованию: и 'разрушение', и 'совершенствование' расписываются по единой схеме (см. (7а) и (7б)). Затем почленное наложение двух схем дает (8) — абстрактную схему 'хозяйственной деятельности', предельно тесно совмещающей 'совершенствование' и 'разрушение'. Наконец, схема (8) подвергается конкретизации: подбирается реальная хозяйственная акция, отвечающая описанию, данному в (8). Ею будет (9) 'обрезает одни части кафтана, чтобы починить другие'.

VIII. В заключение, в соответствии с установкой на 'символичность', к действиям над кафтаном применяется ПВ сокращение. В результате получается предмет-символ, освобожденный от сюжетных подробностей, которые памятны читателю, но в самом символе не даны. Таким предметом и является вошедший в пословицу «тришкин кафтан», вынесенный в заглавие басни (формула (10)). Разумеется, если речь идет только о сюжете басни, то вывод должен остановиться на формуле (9).

Мораль подобного описания басни — в том, что интуитивное читательское ощущение растворенности темы в событиях принимает вид логической выкладки.

3.2. *Индийская миниатюра.* Этот пример взят из сферы изобразительного искусства. В книге «Монтаж» С. М. Эйзенштейн разбирает строение индийской миниатюры, изображающей «сонм райских дев, переносящих бога Вишну», причем налицо метафорический способ изображения: «контур, по которому собраны девушки <...> совпадает с силуэтом слона» (Эйзенштейн 2: 353-4). Схематизацией этого анализа является вывод на рис. 5, к которому мы дадим следующие пояснения.

I. Как и в предыдущем примере, важную роль в выводе играет конкр через ПВ; в данном случае тематический элемент II рода (11а) 'поэтический образ' конкретизируется через типовую комбинацию ПВ, называемую конкрметаф.

Она включает ряд приемов (вар, согл, совм), которые и будут применяться на разных этапах вывода.

II. Тематический элемент (11б) 'несение Вишну' конкретизируется в виде (12б) 'торжественное несение (Вишну)', который, в свою очередь, подвергается проведению (вар) через предметную и орудийную сферы художественного изображения. Получаются соответственно (13а) 'несение райскими девами' и (13б), пока что имеющее лишь абстрактный вид.

III. Дальнейшее действие конкрметаф состоит в том, что в пару к (13а) подбирается такая ситуация, к которой можно будет в дальнейшем метафорически приравнять 'несение девами'. Эту операцию можно описать с помощью особым образом используемого ПВ вар. А именно, некоторый элемент, входящий в (13а) — в данном случае 'торжественное несение' — подвергается варьированию, давая, с одной стороны, все то же 'несение девами' (теперь (14а)), а с другой, (14б) 'несение слоном'. Последнее и будет искомой парой к 'несению девами'.

IV. Теперь начинается подготовка к метафорическому приравниванию (совмидент) (14а) и (14б): сначала (14а) подвергается согласованию с (14б) по некоторому новому, на данном этапе не уточняемому свойству (назовем его А), характерному для 'несения слоном'. Результат — пара (15а) и (15б). Кроме А, у них имеется еще один, ранее выработанный общий элемент — 'торжественное несение'.

V. Последний шаг конкрметаф — это совмидент ('несения девами' и 'несения слоном') в единую конструкцию типа 'подобно' (см. (16)).

VI. сокр элемента 'несение слоном' (опускаемого при переходе от (16) к (17)) соответствует тому свойству метафоры, что возникающий гибрид должен четко восприниматься как именно первый из соотносимых объектов, тождество которого второму является лишь мысленным. В словесном варианте искомая метафора читалась бы как 'девы <...> похожие на слона' (а не, скажем, 'слон <...> похожий на дев'). В графическом варианте то же достигается сокращением, оставляющим от 'слона...' лишь свойство А.

VII. Окончательная конкретизация этого абстрактного свойства совпадает с окончательным выбором орудийной конкретизации для элемента (12б) 'торжественное несение': в качестве свойства А 'слона' берется 'силуэт', становящийся контуром 'дев' (формула (18)). Так в одной точке смыкаются (совм) композиционное решение миниатюры и ее метафорическая конструкция[6].

3.3. *Вывод и модели творчества.* Описание структуры Т в виде вывода Θ— ПВ —>Т в самом общем плане опирается на аналогию с лингвистическими моделями (порождающими и синтезирующими), также основанными на закономерном переходе от глубинных структур к поверхностным. Как уже говорилось, принцип вывода не исходит из каких-либо гипотез о психологии или истории творческого процесса. Хотя при изложении удобно пользоваться выражениями типа «сначала получаем то-то», «на следующем шаге это дает то-то», вывод не предполагает ни предшествования темы тексту в творческом акте, ни существования темы в сознании или подсознании художника отдельно от текста. Тема есть конструкт, а вывод —

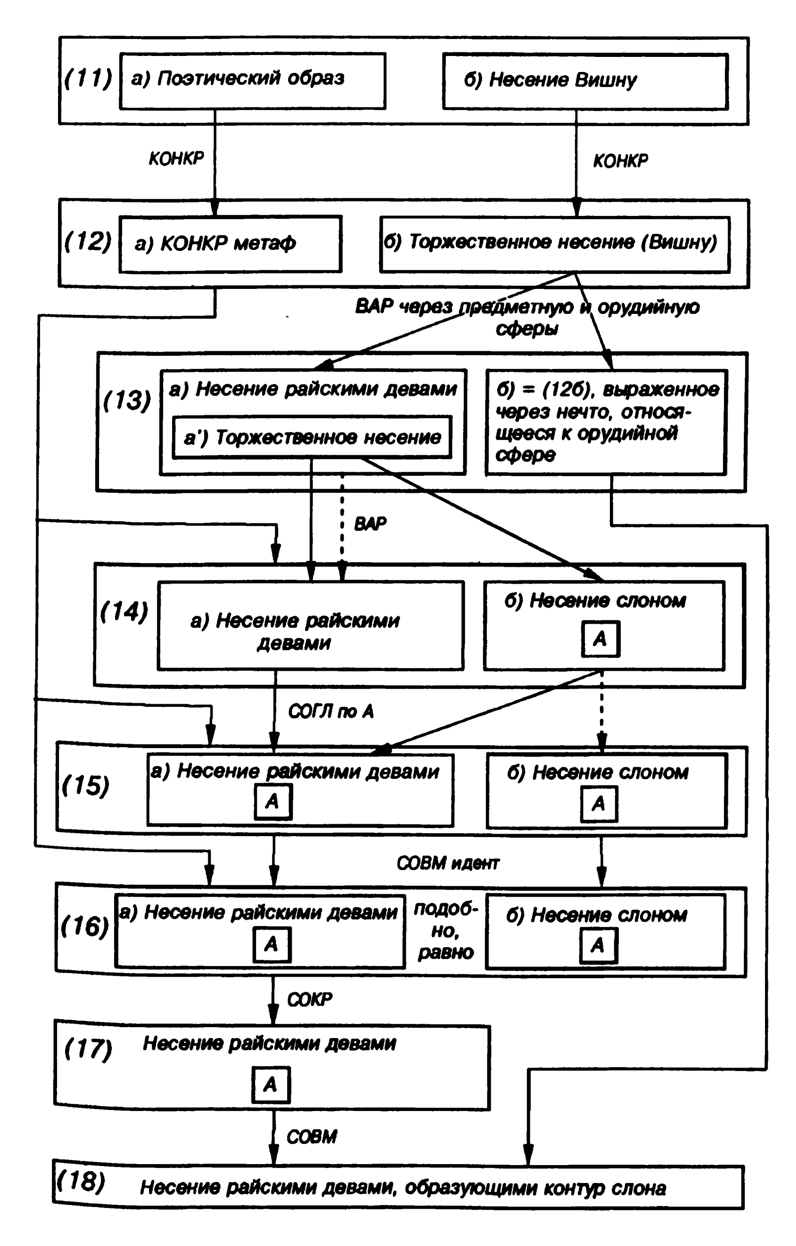

(11)
а) Поэтический образ
б) Несение Вишну
КОНКР
КОНКР
(12)
а) КОНКР метаф
б) Торжественное несение (Вишну)
ВАР через предметную и орудийную сферы
(13)
а) Несение райскими девами
а') Торжественное несение
б) = (12б), выраженное через нечто, относящееся к орудийной сфере
ВАР
(14)
а) Несение райскими девами
б) Несение слоном
А
СОГЛ по А
(15)
а) Несение райскими девами
А
б) Несение слоном
А
СОВМ идент
(16)
а) Несение райскими девами
А
подобно, равно
б) Несение слоном
А
СОКР
(17)
Несение райскими девами
А
СОВМ
(18)
Несение райскими девами, образующими контур слона

Рис. 5

способ изображения сложных соответствий между этим конструктом и текстом. Соотношение между шагами вывода (от общих контуров к «полуфабрикатам» все более детального уровня) имеет не временной, а логико-иерархический характер. Хронологически же сочинение может, напротив, начинаться с частностей, вокруг которых постепенно организуются все более общие аспекты текста.

Известно, например, что поводом для написания Мольером комедии «Мещанин во дворянстве» был приезд в Париж турецкого посольства. Между тем, в описании-выводе выработка 'турецких' элементов скорей всего пришлась бы на довольно поздний этап. В первую же очередь должен был бы быть порожден весь общемольеровский каркас данной комедии, т. е. все те компоненты, в которых она идентична «Мнимому больному», «Смешным жеманницам» и т. д. Более того, в ходе реального порождения текста возможна и перемена творческих замыслов (вспомним неожиданное для Пушкина замужество Татьяны)[7].

Подобные зигзаги творческой истории не должны фиксироваться в выводе, отражающем синхронную структуру готового текста. Движение вывода, описывающего выразительную логику текста (competence), всегда направлено от искусственной величины — теоретического конструкта (Θ) — к реальной (Т), тогда как ход творческой мысли (performance) направлен от психологически реальной величины (будь то конкретная деталь или общий план) к реальной же (тексту). Именно это различие мы имели в виду, говоря выше (п. 2), что 'Тема — ПВ — Текст' — не структурная, а функциональная модель творческого мышления[8].

Как видно из примеров, метаязык элементарных ПВ дает возможность отдельно зафиксировать каждый минимальный эффект повышения выразительности на пути от темы к тексту. Строя вывод, исследователь как бы «считает фокусы», двигаясь от Θ к Т методом постепенных приближений и не делая скачков, которые оставляли бы необъясненным, «почему получилось так хорошо».

Каждый шаг вывода опирается на содержащиеся в словаре действительности сведения, например, на информацию, что частным случаем (конкр) 'деятельности' является 'хозяйствование', а 'хозяйственного объекта' — 'одежда', в частности, 'кафтан', и т. д. Словарный характер подобных сведений, представляющих собой частные правила конкр, особенно очевиден во втором примере, взятом из иной культуры. Недаром Эйзенштейн в своем анализе специально воспроизводит, так сказать, соответствующие словарные статьи, необходимые для понимания миниатюры. Художник, пишет он, «знает, что царственное перенесение связано с восседанием на слоне», который переносит раджу «в торжественных случаях».

Вывод строится как осуществление возможностей реализации исходной темы. Но его цель — описание не всех мыслимых ее воплощений, а лишь уже воплотившего ее реального текста. Поэтому, чтобы вывод хорошо описывал этот текст, каждый шаг подгоняется под его свойства. Однако, чтобы обладать общностью и объясняющей силой, вывод строится так, что

каждый его шаг отражает соответствующие свойства всего множества потенциальных реализаций той же темы.

Возможные *альтернативные решения* в выводе не фиксируются, а при его изложении привлекаются лишь иногда — с целью показать предпочтительность (или, наоборот, неединственность) решения, представленного в реальном тексте. Зато в процессе анализа (= при построении вывода) подбор гипотетических альтернативных решений оказывается плодотворным исследовательским принципом. Он позволяет убедиться, что именно выбранная последовательность приемов дает анализируемый текст (или достаточно с ним сходный). В окончательной записи вывода альтернативные решения присутствуют в снятом виде — они представлены той иерархией приближений к Т, которая отражает иерархию множеств потенциально возможных других текстов с той же темой.

Интереснейшее поле для изучения проблемы альтернативных решений — паремиологический материал, собранный и расклассифицированный по темам в упоминавшейся работе Г. Л. Пермякова (1979). Там под одной узкой тематической рубрикой, скажем,

(19) *Сначала думают, потом делают (говорят),*

оказывается множество пословиц, различающихся либо количеством ПВ, либо набором ПВ, либо ПВ как частными правилами. Ср.:

> *Сначала хорошенько подумай, а уж потом говори* (тибет.); *Сначала свари слово, а потом вытащи изо рта* (тат.); *Думай дважды, говори раз* (башк.); *У человека два уха и один рот: значит, два раза слушай, один говори* (турец.).

4. Словарь действительности

Подобно лингвистическим моделям, модель «Тема — ПВ — Текст» имеет одним из своих важнейших компонентов словарь. Если в лингвистике в словарь включаются слова и готовые выражения, то поэтике нужен словарь действительности (СД), т. е. набор всех предметов и явлений окружающего мира. Знание о них и связях между ними предшествует всякому художественному творчеству и восприятию. При этом, как мы уже видели из примера со слоном, СД моделирует знание о мире применительно не к человеку вообще, а к носителю определенного культурного (психологического и т. п.) кода. Соответственно, следует мыслить себе не один, а множество разных словарей — подобно тому, как лингвистика знает не один словарь, а множество типов словарей множества языков. Меняется СД, т. е. модель читательского кода, — меняется и прочтение текста (а с ним и описывающий его вывод).

Очевидно, что связи между объектами должны быть записаны в СД в явном виде и в терминах, ориентированных на установление соответствий между темой и текстом. Естественной формой записи оказывается фиксация этих сведений в виде частных правил, непосредственно подставимых на соответствующие участки вывода. Так, частное правило конкретизации, обеспечивающее шаг (13а') —> (14б) на рис. 5, будет выглядеть как:

(20) торжественное несение — конкретизация —> несение слоном.

Правила конкретизации — основной, но не единственный тип частных правил, используемых в словаре действительности. Необходимы также частные конкр, увел и некоторые другие приемы выразительности, — но не все: скажем, для реализации варьирования как схемы правила достаточно частных правил конкр и информации, содержащейся в определении вар.

Часто объект, нужный по ходу вывода, может быть найден в словаре в готовом виде; тогда мы говорим о реализации ПВ с помощью *готового предмета*. В других случаях, чтобы осуществить некоторый шаг вывода, из готовых предметов словаря приходится строить составную конструкцию. Особенно важно это различие для приема совмещение.

Разумеется, составление полного словаря действительности — задача космическая. В работах по поэтике достаточно, по-видимому, опираться на саму идею такого словаря, используя в конкретных выводах его имитируемые ad hoc фрагменты.

Говоря об СД, мы имеем в виду объекты, относящиеся не только к действительности в обычном смысле слова (т. е. к предметной сфере), но и к тому коду, на котором создаются художественные тексты, т. е. к орудийной сфере. С примерами проведения тем через эту сферу мы уже сталкивались: вспомним конкр 'торжественного перенесения' через композиционный контур миниатюры, а также случаи конкр через ПВ, т. е. через элементы художественного кода. В словесном искусстве к орудийной сфере относятся две группы объектов: (а) единицы естественного языка: фонемы, слоги, грамматические категории, синтаксические конструкции и т. п.; (б) специфически художественные средства: ПВ и их сочетания, устойчивые словесные и композиционные образования — метр, рифма, поэтические фигуры (анафоры, тропы и т. п.).

Иначе говоря, если предметная сфера СД — нечто вроде энциклопедического словаря, то орудийная сфера СД это особого рода словарь лингвистических и литературоведческих терминов. Особого в том смысле, что в СД каждому орудийному объекту должно быть сопоставлено описание всех его свойств, могущих быть использованными в художественном тексте. Точнее, тех, которые необходимы и достаточны для автоматического выведения остальных.

Возьмем, например, две последние строчки стихотворения Пушкина «На холмах Грузии...»: *И сердце вновь горит и любит — оттого,/Что не любить оно не может*. Обращает на себя внимание своеобразный контрапункт между 'страстью', изображенной в предметной сфере, и

умеряющей ее 'сдержанностью', которая реализована средствами орудийной сферы. Действительно, формой изложения является нарочито логизированное рассуждение (с причинным союзом «оттого» в наиболее заметной позиции), причем в первой из двух строк синтаксис и метрика требуют пауз после каждого слова. Сосредоточим внимание на сдерживающем действии пауз. Чтобы иметь возможность отразить его в выводе, в орудийную часть СД достаточно ввести частное правило вида

(21) торможение — конкретизация —> пауза.

В свою очередь, предметная часть СД будет, очевидно, содержать правило

(22) сдерживание, смирение — конкретизация —> торможение.

Последовательное применение правил (22) и (21) и проложит путь от тематического элемента 'сдержанность' к элементу орудийной сферы 'пауза'. (Затем повторение превратит одну паузу в несколько.)

Еще пример. В поэтическом мире Пастернака есть инвариантный мотив 'чрезмерное количество'. В строчке *В громах других отчизн* он получает достаточно точный орудийный эквивалент. Чтобы обеспечить эту орудийную конкретизацию словарной информацией, в СД необходимо записать:

(23) большое количество — конкретизация —> категория множественного числа

(24) чрезмерность — конкретизация —> нарушение нормы в сторону превышения

(25) нарушение категории числа — конкретизация —> употребление в том или ином грамматическом числе слов, обычно так не употребляющихся (в пределе — слов типа «ворота» или «ножницы» в ед. ч., а типа «любовь», «гром», «отчизна» — во мн. ч.).

Одна из проблем составления словаря действительности связана с неодинаковостью выразительных возможностей объектов двух сфер в выражении тем I рода. Например — темы стихотворения Пушкина «Я вас любил...»:

(26) альтруистическое смирение страсти.

В предметной сфере эта тема, в частности компонент 'альтруизм', находит себе вполне адекватную конкретизацию в виде ситуации:

(27) отказ от притязаний на любовь женщины и готовность видеть ее любимой другим.

Но на орудийном языке подобная тема, как правило, не может быть выражена с полной адекватностью. Действительно, как стилистическими средствами передать 'альтруизм'? В таких случаях через орудийную сферу проводятся лишь некоторые компоненты темы — те, которые *допускают перевод на ее язык*. В составе темы (26) таким компонентом оказывается 'смирение'. Применением правила (22) 'смирение' преобразуется в 'торможение', которое далее конкретизируется в орудийной сфере с помощью правил, подобных (21). Что же касается именно 'альтруистической' трактовки этого 'смирения', то она «наводится» предметным контекстом — ситуацией (27).

Итак, единицы орудийной сферы, далекие от тем I рода, могут быть соотнесены с ними лишь частично — через посредство достаточно абстрактных свойств типа 'торможение', 'множественность', 'нарушение', и т. п. Очевидно поэтому, что одна и та же орудийная конструкция может служить конкретизацией весьма широкого круга тем I рода. Так, 'торможение с помощью пауз' могло бы в принципе быть использовано и для выражения иных тем, нежели (26) (например, 'тяжесть жизни', 'неуклюжесть' и т. п.), но, разумеется, не любых.

Если язык предметных ситуаций позволяет передать тему более полно и определенно, то язык поэтических орудий более удобен для незаметного, порой подсознательного — и тем более безотказного — внушения темы. Само же различие выразительных возможностей двух сфер способствует тому эффекту варьирования, который создается проведением тем через обе сферы.

Легко заметить, что деление художественных средств на две сферы подобно делению тем на два рода. Можно темы I рода называть «предметными», а тематические элементы II рода — «орудийными». Соответственно, реализация тем I рода тяготеет к предметным, а тем II рода — к орудийным средствам. Так, в «Тришкином кафтане», с его смешанной темой (3), тематический элемент I рода (3а) 'бестолковая деятельность' воплощается с помощью предметных ситуаций (4а), (5) и т. д., а Θе II рода 'символичность' и 'парадоксальность' — конкретизируются в наборы применяемых ПВ; тема II рода, приписанная в п. 4 скороговорке о Карле и Кларе, развертывается в серию трудных комбинаций звуков «к», «л» и «р», т. е. в своего рода коллизию между единицами орудийной сферы.

Связь между родами тем и соответствующими сферами СД не является, однако, жесткой. Выше мы рассматривали случаи проведения отдельных тематических элементов I рода через орудийную сферу, смотри преобразования: (12б)—>(13б)—>(18); (21); (23); (24); (25). Элементарный прием проведения темы II рода через предметную сферу — мнемонические стихи для запоминания грамматических правил и исключений, в которых из нужных слов и форм создаются некие примитивные сюжеты. Более полноценный пример — стихотворение Ломоносова «О

сомнительном произношении буквы „г" в Российском языке („Бугристы берега, благопрiятны влаги...")»[10].

Чаще же всего и тема включает тематические элементы обоих родов, и проводятся все они через материал обеих сфер, создавая «образ мира, в слове явленный».

А. К. Жолковский, Ю. К. Щеглов (1976)

ПРИМЕЧАНИЯ

1. Введение. О порождающем подходе...

[1] См., например, Хомский 1965: 4—6.

[2] «Избранные произведения» Эйзенштейна в шести томах были изданы издательством «Искусство» (см. Эйзенштейн 1964—1971). Одно из ранних указаний на его значение для теории литературы см. в Жолковский и Щеглов 1967. Его роль как предшественника современной семиотики подробно исследована Вяч. Вс. Ивановым (Иванов 1976). За последние два десятилетия библиография публикаций об Эйзенштейне как режиссере и теоретике искусства достигла весьма внушительных размеров.

[3] О проблеме связи между требованиями эпохи, биографическо-психологическими факторами, искусством и теориями Эйзенштейна см. Жолковский 1992б.

[4] См. Нижний 1958.

[5] См. Жолковский 1970; английский перевод в: Жолковский 1984.

[6] О Мольере см. Щеглов 1979. О Конан Дойле см. статью №5 в настоящей книге.

[7] Формулировка из статьи Жолковский и Щеглов 1967а.

[8] Семантическая модель «Смысл—Текст», разработанная И. Мельчуком, А. Жолковским и их сотрудниками, описана в целом ряде их публикаций. См., например, Мельчук 1974, 1981.

[9] Кросман 1987: 363.

[10] Изер 1978: 45.

[11] Изер 1978: 38.

[12] Изер 1978: 42—46.

[13] Фиш 1980: 26—28.

[14] Фиш 1980: 27.

[15] Изер 1978: 48.

[16] Изер 1978: 283.

[17] Эйзенштейн 4: 693.

[18] Эйзенштейн 2: 171.

[19] Изер 1978: 48.

[20] Вяземский 1982: 99.

[21] Брюсов 1990: 43.

[22] Толстой 1964: 87.

[23] Изер 1978: 47—49.

[24] Фиш 1980: 3—4, 25—28.

[25] Фиш 1980: 26, 43.

[26] Жолковский и Щеглов 1975: 143.

[27] См., например, Изер 1978: 48.

[28] Фиш 1980: 43.

[29] Фиш 1980: 5.

[30] Фиш 1980: 49.

[31] Жолковский и Щеглов 1975: 154.

[32] Лентриккиа 1980: 5.

[33] Иванов 1976: 90—94.

[34] «Торито», в: Эйзенштейн 4: 642.

[35] «О строении вещей», в: Эйзенштейн 3: 50—53.

[36] «Диккенс, Гриффит и мы», в: Эйзенштейн 5: 175.

[37] См. об этом в моей статье «О горячих точках литературного сюжета» в Жолковский и Щеглов 1986: 120.

[38] Набоков 1980: 1.

2. Порождающая поэтика С.М. Эйзенштейна

[1] Далее для простоты рассуждения будут вестись только с точки зрения порождения (синтеза).

[2] Ср. Жолковский и Мельчук 1967, Мельчук 1974.

[3] Или имеет в своем распоряжении носителя языка, порождающего любые тексты; от случая дешифровки мы здесь отвлекаемся.

[4] Достаточно определенные результаты достигнуты традиционным литературоведением в основном в области низших уровней поэтической структуры — рифмы, размера, строфики и т. п.

[5] Во время работы над настоящей статьей IV том издания Эйзенштейн 1964—1971, в котором идея порождения художественного произведения по заданной теме с помощью приемов выразительности занимает центральное место, еще находился в печати.

[6] В работе «Монтаж 1938» (Эйзенштейн 2: 156—88) Эйзенштейн употребляет слово «выискать»: «Изображение А и изображение В должны быть так выбраны из всех возможных черт внутри развиваемой темы [т. е., сценарного задания — А.Ж.], должны быть так выисканы, чтобы сопоставление их <...> вызывало <...> образ самой темы» (сс. 159—60).

[7] Мысль о конкретных элементах поэтического текста, как о реализациях некоторых функций, постоянных для данного произведения или даже для целого жанра, принадлежит В. Б. Шкловскому (см. его статью «Новелла тайн», 1929: 25—42) и была с особой полнотой и совершенством развита В. Я. Проппом (1969 [1928]). Учение о функциях полностью согласуется с рассматриваемыми идеями С. М. Эйзенштейна (см. Жолковский и Щеглов, 1967а, б).

[8] На принципиальную релевантность подобных семантических словарных статей для описания языка искусства указывает опыт новейшего музыковедения, которое мельчайшим комбинациям элементов мелодической линии, лада, гармонии и ритма приписывает определенные значения разной степени абстрактности, например, 'скорбный', 'уравновешенный', 'активный', 'извилистый', 'разрядка' и т. п.; см. Мазель 1952.

[9] Вопрос о формальном описании техники согласования компонентов поэтического текста был поставлен уже Проппом (1969); см. в особенности гл. V, раздел А, сс. 83—86.

[10] Ср. формулировку музыковедом Л. А. Мазелем двух основных выделенных им принципов художественного воздействия музыки: (1) «принципа множественного и концентрированного воздействия, согласно которому существенный художественный результат <...> обычно достигается <...> с помощью не какого-либо одного средства, а нескольких средств, направленных к этой же цели; <...> (2) принцип совмещения функций, заключаю-

щийся в том, что существенные средства, <...> обычно <...> несут сразу несколько функций» (1965: 240, 249—250), ср. также Прим. 5 к статье №5.

11 Ср. также, Жолковский 1967, где демонстрируется роль «готовых предметов» для наглядной реализации нужного задания.

12 Применение выделенных здесь операций и аналогичного протокола возникновения текста к порождающему описанию другого сюжета (не проанализированного его создателем) см. в Жолковский и Щеглов 1967б.

13 В нашей имитации порождения мы для простоты сознательно отказались от «идеи» и постарались не касаться тех моментов порождения, где ее участие необходимо (например, вопроса о 'тревоге' зрителей); мы приняли допущение, что все, что нужно, присутствует в событийной формулировке задания.

14 Чем больше исследователь удаляется от уровня конкретных текстов, тем в большей мере выбор абстракций, в конечном счете описывающих эти тексты, становится «свободным» — он определяется решениями, принятыми на всех предыдущих уровнях, а не непосредственно самим текстом.

15 Следует сказать, что Эйзенштейн разрабатывал и проблему «вычитывания» идеи из фактов на основе имеющегося общего мировоззрения: ср. пример 4 и наши замечания о нем в настоящем разделе; см. также его лекцию о вопросах композиции (Эйзенштейн 4: 675—708, Нижний 1958: 114—202).

3. О приеме выразительности ОТКАЗ

1 Понятие ПВ — элементарного типового преобразования, повышающего выразительность, но не меняющего темы, было введено в рамках разрабатываемой авторами модели литературного competence («Тема—ПВ—Текст»; см. Жолковский и Щеглов 1975, 1976а,б, 1987, а также Приложение к наст. изданию). подаче и ее разновидностям специально посвящена публикация Жолковский и Щеглов 1974, на материал которой мы и будем опираться в нижеследующем изложении.

2 В этом плане данное решение перекликается с принятой в театре XX века практикой сборки и разборки декораций, гримировки, одевания костюмов и т. п. непосредственно на глазах у зрителей.

3 Так, в «Пире во время чумы» Пушкина песня Мери (советующая остерегаться чумных губ) и песня Вальсингама (призывающая к чумным поцелуям) явственно выделены в тексте — как единственные песни — и образуют четкую отказную пару.

4 По сути дела, этот переход от 'разрозненности' к 'коллективности' означает 'собирание компании', которой предстоит стать групповым героем (см. п. 1.3).

5 Крупный план руки обеспечен тем, что Маргерит, к которой приковано внимание зрителя, в целом не видна, поскольку полулежит в кресле и повернута к залу спиной, причем как она, так и остальные действующие лица неподвижны («Общее оцепенение»). Это, естественно, делает жест руки центром происходящего. Добавим, что этот жест, как символ смерти, дополнительно выделен — отделен предшествующей ему паузой (функционально эта пауза представляет собой «Затемнение» в смысле Жолковский и Щеглов 1980в и статьи № 6 в наст. книге).

6 Впрочем, как явствует из Гаспаров 1979, драма на своем раннем — древнегреческом — этапе, в ходе постепенного возникновения из синкретического лиро-эпико-драматического единства, была представлена сюжетами, иллюстрирующими чуть ли не все возможные виды подачи: простую одночленную презентацию результата (Х-а; символика и терминология наша); нарастание от меньшего «патоса» (ПреХ-а) к большему (Х-у); отказ к финальному «патосу» (Х-у) в виде начального «анти-патоса» (благополучного АнтиХ-а); отказное движение: меньший «патос» (ПреХ = Анти [АнтиХ]) — «антипатос» (АнтиХ) — «патос» (Х); внезапные повороты событийного и ментального типов с «фактической» (причинной или «узнаваемой») связью между звеньями.

[7] Ср. мотив 'дрожи' как одну из типовых конкретизаций инвариантной темы 'великолепие бытия' у Пастернака (Жолковский 1978; см. также статью № 10).

[8] Заметим, что вн-ков имеет место не только в том случае, когда «фактическим» совмещением осложняется отк-лв, но уже и тогда, когда им осложняется простой отк. Именно такой вн-ков, непосредственно от АнтиХ-а к Х-у, представлен в упоминаемом в п. 5. 3. 6 стихотворении Мандельштама.

Как это часто бывает при вн-ков с отк вместо отк-лв, АнтиХ в этом стихотворении представляет собой состояние, растянутое во времени (целую линию АнтиХ-ов). Это сближает такой вн-ков с обычным, поскольку в обоих случаях повороту к Х-у предшествует процесс «привыкания» читателя к АнтиХ-у.

[9] В Щеглов 1975 эта конструкция была описана под названием «новое в терминах старого», а в Жолковский и Щеглов 1978а, 1982 сходная конструкция рассматривается под именем «запоздалой реакции на опасность».

Проведем различие между «задержкой в осмыслении» и внешне сходными конструкциями, например, ситуацией из эпизода с Дессалином (см п. 6.5, а также Жолковский 1970а и статью № 2 наст. книги), где французы маскируют окружение героя видимостью светского приема, а тот поддается обману. Здесь совм-ие Х-а ('окружения') с АнтиХ-ом ('светским приемом') осуществлено уже в линии событий (тогда как при «задержке...» труд по совмещению Х-а и АнтиХ-а целиком ложится на героя с его консерватизмом восприятия). В результате, совм средних звеньев событийной и ментальной линии сводится к тому, что герой не воспринимает скрытый от него элемент Х, а воспринимает лишь специально для него заготовленный элемент АнтиХ (см. Рис. 3а).

События	АнтиХ	Х/АнтиХ	Х!
Осмысление	АнтиХ	АнтиХ	Х!

Рис. 3а

[10] конкретизация обоих членов контрастной пары именно в наиболее характерные, эталонные экземпляры может рассматриваться как еще один способ увеличения контрастного отношения наряду с «заострением контраста», конкретизацией контрастного отношения и дополнения контраста тождеством (Жолковский и Щеглов 1973: 76—86).

[11] См. подробнее в статье № 6 наст. книги.

[12] Целый ряд примеров вн-ков типа «усиление» приведен в ранней работе Жолковский 1962, где, впрочем, «усилению» придано необоснованно широкое значение: частный тип неожиданного поворота рассматривается там как общий закон искусства.

[13] вн-ков в эпизоде «Аукцион» подробно рассмотрен в Жолковский и Щеглов 1967б: 86. В частности, там показано, как совмещены начальные отрезки линий, ведущих соответственно к покупке и утрате стульев:

> Бендер бегает по музею мебели и узнает, что стулья будут продаваться с аукциона, что обеспечивает возможность купить их. Но вместе с тем его отсутствие позволяет Воробьянинову завязать знакомство с Лизой, что в конечном счете ведет к кутежу и растрате и далее — потере денег, а следовательно, и стульев; отсутствие Бендера мотивирует также его незнание о сумме наличности.

[14] Признание данного вн-ков событийным или ментальным — вопрос трудный. Его решение зависит от того, как понимать евангельскую историю.

Если смерть Христа реальна и нужна для последующего воскресения — это событийный вн-ков; если она мнима — это ментальный вн-ков; если же смерть реальна, а последующее воскресение представляет собой отдельное новое чудо, то это вообще не вн-ков (отсутствует «фактическая» связь между АнтиХ-ом ('смертью') и Х-ом ('воскресением').

Последнее прочтение очень интересно, поскольку демонстрирует независимость техники заострения контрастов на стыках между отказными ходами от сюжетных совмещений и

мотивировок. Действительно, это прочтение — пример «чистого» отказного движения, заостренного по принципу «поворота от необратимого» (ср. аналогичное, но незаостренное отк-дв в гипотетическом примере (а) и последующем примере из Зощенко в п. 4. 2 с 'выздоровлением после болезни').

Анализ евангельского эпизода как применение конструкции «Затемнение» см. в статье № 6 наст. книги.

[15] Для сравнения укажем на случай, когда непонимающий персонаж не совпадает с повествователем. Так, в рассказе «Актер» («Искусство Мельпомены») рассказчик («я») понимает, что у него крадут деньги, непонимающим же персонажем является публика. Очевидно, что эффекта беды, даваемой сначала приглушенно, а затем врывающейся в сознание героя (некого «я», с которым читатель в какой-то мере отождествляет себя), здесь нет.

[16] См. Эйзенштейн 3: 37-433, Нижний 1958: 38-39, а также статью № 2 наст. книги.

4. How to Show...

[1] Примером орудийного построения в сугубо подчеркивающей функции может служить следующий фрагмент из пастернаковского стихотворения «Женщины в детстве»: [...*женщины в гневе*, /<...>/] *Вырастали в дверях, как деревья/ По краям городских цветников.* Прямой фабульный смысл очевиден:

(i) [женщины] стремительно появлялись в дверях, подобные деревьям, растущим около цветников (сравнение подкреплено каламбуром: «вырастать» = 1. 'расти'; 2. 'внезапно появляться').

Строкоразделом после слова «деревья», как бы играющим роль запятой — правой границы сравнения, взята в рамку

(ii) картина деревьев, вырастающих в дверях, у порога дома.

Этот «фиктивный» элемент (ii), — нужный по контексту и инвариантный у Пастернака (см. Жолковский 1977б), — выделен с помощью орудийных средств. Однако сама картина (ii) нарисована исключительно предметными средствами (строкораздел не изображает деревьев или дверей). Более подробный разбор данного фрагмента см. Жолковский 1980а: 230—231.

[2] Иначе говоря, имеет место конкр через ПВ (здесь — через повторение); об этом понятии см. Жолковский и Щеглов 1976б: 18 сл., о конкр через повт: Жолковский и Щеглов 1976б: 36; см. также Приложение к наст. книге.

[3] Более утонченное использование такой же орудийной конкретизации элемента 'только' можно усмотреть в стихотворении Фета «Только в мире и есть, что тенистый...», тема которого может быть сформулирована приблизительно так: 'в мире для поэта есть только любимая'. Из 8 строк 4 почти точно повторяют 1-ю; использованы только 2 разных рифмы; ритмические, фонетические и т. п. эффекты концентрированно однообразны; изображаемое пространство очень камерно (по материалам разбора, устно изложенного М.Л. Гаспаровым). Ср. еще пастернаковское «Никого не будет в доме...», где аналогичный эффект налицо в строчках: *Только крыши, снег и кроме/Крыш и снега никого.*

[4] Обратим внимание на отличие этой темы и умеренного обращения с формой лимерика в (3) от экстремистских темы и решения текста (2); там форма разрушается, здесь сохраняется.

[5] Мы имеем в виду установку поэтического языка одновременно на взрывание автоматической, хотя и условной, связи между знаком и объектом (Шкловский 1929 [1917]: 7—23, Якобсон 1973: 308) и на восстановление сходства между ними, компенсирующее ее произвольность (Женетт 1968: 156); интересное сопоставление двух установок и соответствующих определений поэтической функции см. в Смирнов 1977: 23—24.

[6] Содержание п. 1.2 отчасти подсказано работой Эткинд 1970 (177 сл.). Обратим внимание на сходство (8а) с (3), где элемент 'только' выражен заполнением 3-х строк одним

повторяющимся словом (ср. Прим. 3). Интересно, что правило (8b) особенно сильно проявляется в последней строке (на *Остановил* — окончательная остановка); соответственно в 3-й строке (*Загородил*) на переднем плане правило (8a).

Осмелимся высказать рискованную догадку, что тематически нагружен и факт применения правила (8) именно к коротким строкам строфы:

(iii) 'заваливание ущелья в самом узком месте (*в теснине между скал*)' — конкр —> одно слово, занимающее всю короткую строку, при наличии более длинных строк.
Эта «каллиграмма» читается особенно ясно благодаря центральному положению коротких строк на листе (иконический образ ущелья, сужающегося книзу).

[7] Динамизация 'растягиванием' и торможение 'стягиванием' контрастно сопоставлены во II строфе пушкинского «Я вас любил...» (см. Жолковский 1977a: 261). Нарастанию страстного томления в 5-й строке соответствует растягивание ритмического мотива ⏑–́⏑ (*безмолвно*) в –⏑–́⏑ (*безнадежно*), а приглушению страсти в 7-й — стягивание мотива ⏑̊–́⏑– (*так искренно*) в ⏑̊–́⏑ (*так нежно*); ср. также соображения Щербы (1957: 38 сл.) о выразительном эффекте скопления безударных слогов в начале слова.

[8] Ср. аналогичную роль фонетического сходства в пастернаковских строчках *...как будто что обрел,/Обрывы донизу обшаря...*: 'передача по всему отрезку' комплекса «об-р» соответствует тождеству 'материального носителя' движения — 'воды' (Жолковский 1980a: 236).

Заманчиво предположить, что безударность и 'раздвинутость' комплекса «урн-» в составе *уронив* — иконически конкретизирует 'дезинтеграцию урны'.

[9] См. подробнее Жолковский и Щеглов 1974: 32 сл. Интересно, что Пушкин в своем довольно точном переводе («Добрый совет», см. Эткинд 1973: 207 сл.) прошел мимо рассматриваемой орудийной конструкции, переведя 13-строчное стихотворение Парни тремя четверостишиями. Ср. его перевод строфы 13: *Когда же юность легким дымом/Умчит веселья юных дней,/Тогда у старости отымем/Все, что отымется у ней.* Конструкции *abbba* соответствовал бы примерно следующий текст: **Когда ж веселья юных дней/Умчатся в Лету легким дымом,/Мы и тогда бокал подымем/И с ним у старости отымем/ Все, что отымется у ней.*

[10] Заполнение 2-й строки целиком придает 'продолжению' большую прочность, ср. правило (8a,b) и комментарий (б) к (3), также связанные с 'заполнением всего'; ср., напротив, правило (24c).

[11] «Заместительнице» посвящен интересный разбор в Лотман 1968, где, в частности, сформулирована тема (21) и продемонстрированы некоторые средства ее воплощения.

[12] Ср. 1. 3 (2); совм 'подхватывания' с 'перебросом через границу' есть и в пастернаковском фрагменте, упомянутом в Прим. 8, а также в «Заместительнице» (рифма на *-очет* переходит из I строфы во II).

[13] В сущности, (26) это частный случай правила (20): тождество объекта, конкретизированное в обоих случаях единством продолжающегося предложения, дополнительно конкретизируется в (26) как фонетическое сходство.

[14] Правило (18) сходно с понятием ритмического курсива, введенным К. Ф. Тарановским (1976: 142), отличаясь от него как орудийная конкретизация от средства простого, т. е. чисто выразительного подчеркивания.

Конкретный вид 'особенности, нарушения' в (33) — 'лишняя пауза' — определяется, повидимому, взаимодействием (30) с правилом:

(iv) 'Чудо' — конкр —> 'остановка (прекращение действия законов природы; остолбенение наблюдателя)' — конкр —> пауза.

Ссылка на реакцию воспринимающего вполне законна, поскольку именно ему принадлежит реплика *Чудо*! В плане более общего обоснования этой связи ср.: «Остановился пораженный Божьим чудом [= видением тройки] созерцатель» (в «Мертвых душах» Гоголя).

[15] О конструкции с 'даже' см. Жолковский и Щеглов 1976б: 40,42; о 'рамке' как о 'заведомо данном' — Жолковский и Щеглов 1974: 71 сл., в частности на примере

древневавилонского «Диалога господина и раба о смысле жизни» и стихотворения Мандельштама «Я пью за военные астры...»

[16] Сомалийский текст см. в Галаал-Анджеевский 1956; русский перевод в Жуков и Котляр (ред.) 1976: 522-34; разбор — в Жолковский 1970б.

5. Структура детективной новеллы

[1] См. «Новелла тайн», в Шкловский 1929: 25—42.

[2] См. Скафтымов 1972.

[3] На еще более абстрактном уровне детективная новелла строится по общеновеллистическому канону, по отношению к которому детективный канон — лишь частный случай. Некоторые черты этой более общей схемы (в частности, так называемая «новеллистическая конфигурация», или внезапный поворот) освещаются в статье № 3 наст. книги.

[4] Названия эти следует понимать как условные, выбранные лишь ради их афористичности: как мы увидим, «убежище» как таковое является лишь одним из элементов тематического комплекса S. Связь новелл Конан Дойла с различными чертами викторианской психологии, равно как и роль Холмса как высшего существа, предоставляющего защиту и комфорт обыкновенным людям, блестяще освещены в работе Найт 1980, автор которой, видимо, не был знаком с английским переводом нашей статьи в *Russian Poetics in Translation* (Щеглов 1975). Сходные идеи развивают авторы статей в «шерлокхолмсовском» номере *Magazine littéraire* (см., например, Жордис 1987).

[5] Представление о художественной конструкции как о техническом устройстве, основанном на универсальном принципе «совмещения функций», развивается в работе Л. А. Мазеля «Эстетика и анализ» (Мазель 1966: 21—26). По словам Мазеля,

> «важные художественные средства, ответственные композиционные 'решения' обычно служат достижению не какого-либо одного эффекта, а одновременно нескольких, то есть несут несколько функций (например, одну более общую, другую более 'местную', одну выразительную, другую формообразовательную, две различные выразительные и т. д.) <...> Сила [художественного] открытия измеряется не только плодотворностью совмещения, его ценностью, содержательностью, смыслом, но и его неожиданностью и трудностью. Чем дальше друг от друга совмещенные свойства, чем меньше угадывалась заранее сама возможность их сочетания и чем менее очевидными и более трудными были пути реализации этой возможности, тем выше, при прочих равных условиях, творческая сила открытия. В этом смысле истинно художественное произведение осуществляет, казалось бы, неосуществимое, совмещает, казалось бы, несовместимое.»

Дополнительным по отношению к совмещению функций является другой фундаментальный принцип художественного построения — выполнение важной тематической или выразительной функции

> «с помощью не какого-нибудь одного средства, а нескольких средств <...>, направленных к той же цели. Речь идет об активном, всемерном внушении слушателю (зрителю, читателю) содержания произведения, его идеи <...>, причем о внушении не навязчивом, а скорее подспудном, ибо разные средства лежат — вследствие многослойности всей их системы — как бы в различных областях восприятия».

Два указанных Л. А. Мазелем принципа послужили источником системы приемов выразительности (ПВ), которую стремились выработать авторы настоящей книги; это ясно видно из данной статьи и статьи № 2 — ранних опытов поэтики выразительности.

[6] Выше (см. Прим. 5) было сказано, что художественное произведение — это своего рода техническое изобретение, выполняющее конкретную задачу, т. е. «позволяющее что-то делать». Это можно особенно наглядно видеть на таких явлениях, как цикл о Шерлоке Холмсе, которые суть не просто литература, но своего рода практическое устройство, «аттракцион», придуманный для выполнения определенных нужд читателя и ставший его собственностью, т. е. чем-то, что читатель может использовать, развивать и усовершенствовать по своему

усмотрению. (Возможность этого подсказал сам автор, лишив Уотсона жены — см. следующее примечание — и воскресив погибшего было Холмса). Вероятно, в этом следует видеть природу всевозможных литературных и внелитературных продолжений жизни Холмса и необычайного развития шерлокхолмсовской легенды в Англии (новые приключения Холмса, посвященные ему общества и клубы, биографические изыскания, итинерарии, дом-музей Холмса и Уотсона, исследование холмсовского Лондона и проч.). Видно, что соотечественники Холмса и Уотсона упорно желают вывести этих героев из области вымысла, «играть» в них и переживать их как реальность, как это делается, например, с богами в обрядово-мифологических действах.

[7] В некоторых новеллах Уотсон представлен женатым (начало его романа описано в «The Sign of Four»), но семейная его жизнь не играет никакой роли, оставаясь на заднем плане. В «The Empty House» сообщается, что Уотсон овдовел. Ср. пары симпатичных холостяков у Смоллета, Диккенса, Стивенсона (в «Dr. Jekyll and Mr. Hyde») и др., обычно выражающие ту же идею защищенной интимности и теплоты.

[8] Через много лет после написания настоящей статьи автор обнаружил близкие по содержанию (но несравненно более проникновенные) замечания о «Наутилусе» у Ролана Барта — в его книге, исследующей символику и мифологию повседневной жизни:

> «Итак, глубинным жестом Жюль Верна, несомненно, является присвоение (l'appropriation). Образ корабля, столь важный для мифологии Жюль Верна, нисколько этому не противоречит. Наоборот: хотя корабль и символизирует отбытие, он в то же время на более глубинном уровне обозначает закрытость. Вкус к кораблю всегда таит в себе желание замыкаться и отгораживаться, радость иметь под рукой максимум предметов и располагать абсолютно конечным пространством. Любить корабль — прежде всего значит любить превосходный, надежно закрытый дом, а вовсе не какие-то великие и туманные странствия; корабль прежде всего среда обитания, а затем уже средство транспорта. И вот, жюльверновские корабли как раз и представляют собой идеальные 'уголки у камина', и обширность их плаваний лишь усиливает блаженство их затворенности, совершенство заключенной внутри них человечности. 'Наутилус' представляет в этом смысле прелестную 'нору' (caverne): это наслаждение замкнутостью достигает своего апогея, когда из недр этой полной, без единой щели, закрытости мы получаем возможность смотреть в огромное окно на туманные пространства окружающих вод, и тем самым в едином акте подтверждать идею 'пребывания внутри' через ее противоположность» (Барт 1970: 81-82; перевод наш).

[9] Функция холмсовской логики как средства драматизации отмечена в статье Реуван 1987:

> «Логика, это холодное орудие ясности, долженствующее демонтировать страх, становится [у Холмса] фактором тревоги. Долгим и тонким crescendo она создает пугающий эффект <...> разум служит переходом к испугу <...> Холмс не довольствуется использованием логики как науки, он пользуется ею как искусством — искусством сталкивать рациональное с иррациональным...» (29).

В качестве иллюстрации автор приводит ту же «дедукцию» из «Баскервильской собаки», что и мы (см. ниже, в разделе «Общедетективные черты новеллы в целом»).

[10] 'Недооценка нового' или 'новое в облике старого' рассматривается в работе «О приеме выразительности отказ» (см. № 3 в настоящей книге) как черта выразительной конструкции внезапный поворот, причем она носит там другое название («задержка в осмыслении»). Полная унификация терминов в статьях, написанных на протяжении двух десятков лет, не входит в задачи авторов книги.

[11] Спаситель и помощник (например, сыщик, адвокат, врач), преодолевающий сопротивление спасаемого, подчиняющий себе его волю, — фигура, распространенная в мировой литературе. Мы неоднократно встречаем ее у М. Булгакова — например, в таких героях, как Воланд, доктор Стравинский, частично Иешуа («Мастер и Маргарита»), профессор Ф.Ф. Преображенский («Собачье сердце») и др.

6. Конструкция «Затемнение» у Толстого

[1] Об этой конструкции, являющейся подтипом одной из основных сюжетных конструкций — внезапного поворота — см. статью № 3 в наст. книге (раздел 5).

[2] Формулировка (6) отражает содержание, общее для всех четырех Евангелий; о некоторых расхождениях, существенных с точки зрения Затемнения, см. в п. 2.2. Заметим, что в Евангелиях открытие результата происходит всегда в начале новой главы.

[3] Т. е. отрезок I (до завесы) является отказом по отношению к III (результату). Заметим, что хотя таким образом при переходе к III имеет место 'неожиданность', однако при переходе от I к II, т. е. при наступлении Затемнения, о 'ретардации, перебивающей ожидание' (ср. п. 2.1), говорить не приходится, поскольку никаких особых ожиданий развитие событий на отрезке I не порождает. Случай I. 2. Б (а) — так сказать, исключение, подтверждающее общее правило, введенное нами в определении Затемнения.

[4] Заметим, что подобное отношение предвестия (или согласования) между завесой и результатом по признаку 'пустота' автоматически предполагает одновременный отказ (контраст) между ними по другой линии. Со снятием завесы естественно связано ожидание, что откроется вид на то, что за ней скрывалось. Однако в случае (6) это ожидание, ввиду пустоты сцены, оказывается обманутым; обманутое же ожидание есть разновидность отказа. Таким образом, случаи пред по 'пустоте' фактически совмещают значения II. 2. Б и II. 2. В (ср. замечания в конце раздела о признаке I. 2).

[5] Признак 'ожидаемый исход/действительный исход', в сущности, соответствует уровню ожидания 'исхода во всей его конкретности', знакомому нам по отрезку I (признак I.2 (в)); а 'неожидание результата/наступление результата' — уровню ожидания 'исхода вообще' (признак I. 2 (а)).

[6] Это двукратное пунктирное 'вйдение отравления Генриха', по-видимому, уместно именно ввиду вн-пов. Действительно, с одной стороны, подобное видение сквозь стены (к тому же повторенное) полностью «съело» бы эффектность результата, обнаруживающегося по снятии завесы, если бы он был тождественным предчувствовавшемуся. С другой стороны, это «провйдение» образует необходимую для вн-пов отказную начальную фазу; причем, поскольку д'Алансон «провидит» все конкретные детали отравления Генриха, конструкция в целом получает черты контраста с тождеством и «Утраты достигнутого».

[7] Такое решение продиктовано, по-видимому, во-первых, необходимостью компенсировать отсутствие в (5) и (6) прогрессивных пред и пар, а, во-вторых, и это главное, особыми задачами, встающими при изображении 'пустоты' (см. о них Эйзенштейн 4: 726): 'пустота' обычно изображается не как простой 'нуль', а как 'нуль' на фоне следов и ожиданий его заполнения.

[8] Изложение сюжетов, в некотором приближении, легко вычитывается из формулы (32).

[9] Наше изложение будет беглым и крайне схематичным, не говоря уже о невозможности приводить примеры из текстов Толстого. Нас интересует лишь тóт общий костяк структуры, с которым нам предстоит соотнести Затемнение. Подробно о структуре ПР см. Жолковский и Щеглов 1982 и 1987: гл. 7 — 8.

[10] Для этого применяется целая серия ПВ, включая отк, прп, совм, конт и конструкцию вн-пов; однако по соображениям краткости вывод архисюжета (30) мы вынуждены опустить.

[11] Ср. понятие ритмического курсива в работах по метрике (Тарановский 1976: 142).

[12] В косвенном и метафорическом смысле все же можно считать и этот сон связанным с Катастрофой, т. к. он вызван усталостью и внешне имитирует потерю сознания.

7. Сюжетное искусство Пушкина

[1] Вершинный характер этого момента карьеры Ивана Ильича тщательно оттенен предшествующим развитием сюжета: (а) ему предпослано отказное движение в виде неполучения должности в провинции; (б) эта неудача в провинции и удача в Петербурге сцеплены каузально

(будучи обойден по службе, И. И. начинает хлопотать и в результате получает должность в столице), образуя конструкцию внезапного поворота, о которой см. далее. Контраст 'благоустройство новой квартиры'/'смерть' достаточно красноречив и многомерен, особенно если рассматривать его в слегка заостренной форме: 'новоселье'/'погребение'.

[2] Эйхенбаум 1974: 73, 159.

[3] Лежнев 1966: 194, 183.

[4] Подробный анализ детских рассказов Толстого см. в Жолковский и Щеглов 1987: гл. 7—8; см. также ст. № 6.

[5] О внезапном повороте и его разновидностях см. Жолковский и Щеглов 1987: гл. 5, а также статью «О приеме выразительности отказ» в наст. книге.

[6]

> «Человек [в пушкинском понимании] существо сложное, обладающее разнородными, часто противоречивыми страстями и свойствами <...> Пушкина <...> отталкивала от себя установка романтиков на живописный и титанический характер <...> Его герои — обыкновенные, средние люди, с обычными недостатками <...> Перед нами почти всегда многосторонние характеры, развернутые более или менее широко» и т. д. (Лежнев 1966: 199—201).

Предельно драматичные события, происходящие с обыкновенными людьми в реалистических обстоятельствах, — комбинация, несомненно, возлагающая большие задачи на технику контраста, совмещения и согласования, т. е. на сюжетность в изложенном выше понимании.

[7] Письмо к Пушкину от декабря 1836 г. (Пушкин 16: 196).

[8] О мотивах Вальтер Скотта у Пушкина см. в особенности работы Д. П. Якубовича: Якубович 1928 и 1939. См. также Грин 1965.

[9] Полякова 1960: 370.

[10] Ворагиниус 1967: 336.

[11] Пропп 1946: 138-40.

[12] Подобное нарастание в три фазы, из которых вторая представляет собой убывание нужного качества, т. е. играет отказную роль по отношению к третьей, было хорошо известно С. М. Эйзенштейну, который иллюстрировал его именно примерами из Пушкина. Ср., например, его анализ строк из «Руслана и Людмилы»: *Тот опрокинут булавою,/ Тот легкой поражен стрелою,/ Другой, придавленный щитом,/ Растоптан бешеным конем:*

> «Булава — средней тяжести предмет, стрела — легкий и копыта — самый тяжелый. Как начинает Пушкин? Он идет не по прямой линии — стрела, булава, копыта, а дает сначала средний уровень — булаву, потом переходит к легонькому предмету, с тем, чтобы со всей тяжестью обрушиться копытами. Как хитро это подведено: не простым нарастанием, а тремя ударами!» (1955: 84-85).

Этой схемой Пушкин пользовался нередко. Можно наблюдать ее, например, в попытках станционного смотрителя получить доступ к Дуне в Петербурге (выпровожден гусаром за дверь — хитростью проникает в дом и видит Дуню — грубо спущен гусаром с лестницы) или в ухаживании Германна за Лизаветой Ивановной (Л. И. видит Германна, стоящего на улице под окном — Германн исчезает, Л. И. забывает о нем — Л. И., выйдя из дома, видит Германна лицом к лицу, крупным планом).

[13] В ступенчатых построениях происходящее со слугой или животным может служить предвестием того, что произойдет с господином: так, в новелле Петрония о матроне из Эфеса солдат, уговаривающий женщину прекратить пост, сначала добивается этого от служанки, которая постится вместе с госпожой. Примером оригинальной субституции хозяина слугой может служить баллада А. К. Толстого «Василий Шибанов», где слуга добровольно принимает за хозяина очистительную казнь за измену последнего, которую он внутренне не одобряет.

[14] Резкое изменение ситуации и смена темпа, — в частности, вызываемые чьим-то неожиданным появлением, — нередкий сюжетный ход у Пушкина. Ср., например, сцену 2-ю «Каменного гостя» (вечеринка у Лауры), на протяжении которой события трижды принимают

неожиданный оборот (когда Карлос оскорбляет Лауру, когда Лаура приглашает Карлоса остаться у нее и когда появляется Дон Гуан) и темп дважды переходит из медленного в быстрый (после оскорбления и после появления Дон Гуана).

[15] Внимательный читатель может возразить, что фамильярность с господином в данном случае не может рассматриваться как неожиданность, потому что она обычно входит в амплуа шута (ср. хотя бы издевательства шутов над королем Лиром и проч.). Это в принципе верно, но не относится к разбираемому эпизоду, поскольку, во-первых, Пушкин на предыдущих страницах не дает примеров подобной фамильярности и не указывает на то, что она допускается в доме Ржевского; а во-вторых, и это главное, ругательная реплика Екимовны находится вне рамок ритуального шутовского поведения, каковое, как это очевидно из контекста, Екимовной отброшено. В неигровом плане подобное обращение с господином заведомо недопустимо.

[16] Кретьен де Труа 1970: 31, Эшенбах 1979: 83.

[17] Бочаров 1971: 22.

[18] Появление Екимовны оформлено приемом преподнесения. Данный прием состоит в том, что объекту X (который хотят подчеркнуть, подать с силой) предшествует его «нехватка», «потребность» в нем. См. Жолковский и Щеглов 1987: 12, а также п. 1.3 в статье № 3 наст. книги.

8. «Анна на шее»

[1] Речь идет о сюжетной конструкции внезапный поворот, структура и разновидность которой исследуются в статье № 3 наст. книги. Там же читатель найдет определения приемов выразительности отказ, отказное движение, часто упоминаемых в нашем разборе «Анны на шее».

[2] предвестие — прием выразительности, состоящий в том, что какому-то «основному» действию или состоянию (X) предпосылается его неполный, косвенный или замаскированный прообраз (Пре-X). О предвестии см. подробнее в Жолковский и Щеглов 1987: гл. 4, а также в п. 1.3 статьи № 3 наст. книги.

[3] См. Щеглов 1990: 32—33, 41—45.

[4] О мотиве 'любовь в экипаже' см. нашу статью «Молодой человек в дряхлеющем мире (Чехов: „Ионыч")» в кн. Жолковский и Щеглов 1986: 40-42, 309.

[5] Термин Н. Фрая (Frye), который в своей теории литературных архетипов говорит об их «сдвиге» (displacement). Под сдвигом архетипического мотива или образа подразумевается придание ему естественной, «реалистической» оболочки, согласование с предметным и стилистическим миром данного произведения.

[6] Ср. задержанную экспозицию в «Попрыгунье», тоже начинающейся со свадьбы. За словами Ольги, рекомендующей мужа гостям: « — Посмотрите на него: не правда ли, в нем что-то есть?» — следует новый абзац: «Ее муж, Осип Степаныч Дымов, был врачом...» и т. д. В отличие от этого элементарного случая, в «Анне на шее» применено решение, интересное в техническом и тематическом плане, — совмещение задержанной экспозиции с продолжающимся действием (отношениями новобрачных).

[7] Семантический ореол этой конструкции В. М. Жирмунский в работе «Композиция лирических стихотворений» определяет следующим образом: «Анафорическое *и* создает впечатление нарастания лирического волнения, кумуляции смутных и все усиливающихся эмоциональных воздействий, как бы устремленных в одну точку» (Жирмунский 1975: 454).

[8] Мотив 'еды', среди своих многочисленных функций, может выражать тему тупой индифферентности, оскорбительной для тонких натур. Близкую параллель к «Анне» находим в «Мадам Бовари», где муж жадно ест, а затем спит и громко храпит, в то время как жена скучает и томится (ч. 1, гл. 7, 9). Аналогичная сцена в «Даме с собачкой» (Гуров ест арбуз в номере Анны Сергеевны).

[9] См. «Этюды о стиле Гоголя», в кн. Виноградов 1976: 279-81.

[10] Регенерация (в моральном, социальном, сексуальном или ином плане) — одна из универсальных тем литературы, реализуемая через архетипы и метафоры, в частности, с тем или иным участием фигур родителей как носителей идеи прошлого и наследуемого. Во многих сюжетах регенерация сопровождается смертью родителей или иной формой их ухода со сцены (см. нашу статью «О горячих точках литературного сюжета» в кн. Жолковский и Щеглов 1986: 136-40). Но, как мы видим из сюжетов типа «Золушки», возможен и противоположный тип регенерации героя, для которого характерно не отмежевание от родителей, а идентификация с ними; не смерть родителей, а их воскресение в сыне или дочери.

[11] В драме Ростана «Орленок» мотив костюма распределен между двумя персонажами: заглавным героем, который в близкой к кульминации сцене входит, держа в руке знаменитую треуголку своего отца, и его телохранителем, бывшим наполеоновским солдатом, который в той же сцене сбрасывает лакейскую ливрею, обнаруживая надетый под нею гренадерский мундир.

Литературные мотивы могут переходить в жизнь или спонтанно воплощаться в ней, как это видно из рассказа Барбры Стрейзанд о ее работе над фильмом «Йентл». Изучая тонкости иудаизма, актриса заинтересовалась личностью своего отца, крупного талмудиста, которого она не помнила. Мать никогда не рассказывала ей об отце; Барбра стала собирать сведения о нем, читать его книги, разыскивать знавших его людей. Она находит, что похожа на отца, мысленно переодевается в его костюм и отождествляет себя с ним: «Я чувствовала себя так, словно надела на себя одежду отца и превратилась в него» (Стрейзанд 1982: 121).

[12] Ср. в «Золушке» Перро: «она была добра и нежна, унаследовав это от матери, которая была превосходнейшей женщиной в мире <...> У нее [Золушки] спрашивали совета, ибо она обладала хорошим вкусом».

[13] Толстовские мотивы в описании бала: Анна впервые чувствует себя «не девочкой, а дамой» — подобно Наташе, которая гордится тем, что «в первый раз была в длинном платье, на настоящем бале». Как и у Чехова, первый бал Наташи завершается описанием характерного, картинного танца — мазурки, с Денисовым, которого Наташе приходится уговаривать, расшевеливать, как Анне — громадного офицера.

[14] Дальнейшие толстовские реминисценции: «[Пьер] был <...> муж, не только не портящий общего впечатления высокого тона гостиной, но, своею противоположностью изяществу и такту жены, служащий выгодным для нее фоном» («Война и мир», т. 2, ч. 3, гл. 9).

[15] 'Один в центре внимания многих', 'многие вокруг одного' — известная композиционная фигура выделения, подчеркивания, повышения важности (см. замечания о ней в статье № 6 наст. книги).

[16] Берковский 1969: 50, 53, 54—63.

[17] Кроме параллелей, отмеченных нами, есть и другие. Т. Виннер находит, что «Анна на шее» во многом является сниженной вариацией «Анны Карениной». Сходные моменты: девушка, выданная замуж по расчету с помощью знакомых дам; муж — бюрократ, говорящий в бытовой обстановке суконным языком, настаивающий на «обязанностях»; строгое, критическое отношение мужа к легковесной родне жены; железнодорожная станция как место первой встречи жены с будущим любовником; упоминание у Чехова о локомотиве, готовом раздавить героиню, и др. (Виннер 1963: 75-77.)

[18] Бахтин 1972: 78—130 (глава 2: «Герой и позиция автора»).

[19] Чехов 17: 33.

[20] Чехов 9: 488.

9. Победа Лужина

[1] Основная функция упоминания об эсесовцах — это, конечно, прозрачно завуалированная привязка к советскому контексту по принципу «написано гестапо, читай КГБ» (ср. «Летним днем» Искандера). Кстати, по свидетельству самого Аксенова (в устной беседе с автором — А. Ж.), это единственное изменение, внесенное под давлением цензуры, точнее, редакции «Юности» и лично Бориса Полевого.

[2] Далее в рассказе говорится о «нескольких мгновениях в полном одиночестве, когда губы и нос скрыты платком» (Г-М сморкается) и о «возможности отсидеться в удобной позе за террасой — самолюбие не страдает».

[3] Кстати, «Хас-Булат» был любимой песней юного Эди-бэби — подростка Савенко (Лимонов 1983: 171-2).

[4] Нарастание мелодии «Хас-Булата» от занудливого жужжания комара до медной бравурности оркестра напоминает знаменитое crescendo «фашистской» темы в 1-ой части Седьмой симфонии Шостаковича и может быть связано с эсесовским мотивом в том же абзаце.

[5] Эффект «двойной экспозиции» вообще и в применении к коню в особенности, возможно, восходит к технике апдайковского «Кентавра», как раз тогда опубликованного и очень популярного в России. В «„Победе“» конь дается с «двойной экспозицией» еще дважды: «Внедрение черного коня в бессмысленную толпу на левом фланге <...> уже наводило на размышления...»; «вы чувствуете опасную и реальную близость черного коня на поле b4». Другой возможный источник — «Защита Лужина», см. п. 2.1.

[6] Первым эту инвариантную тему Набокова и ее связь с модернистской «самочинностью приемов» сформулировал Ходасевич, пророчески предсказавший структуру «Дара» (см. Ходасевич 1982: 200—209 и примечания Н.Н. Берберовой к этой работе).

[7] Неожиданной параллелью к последней цитате оказывается концовка пастернаковского «Марбурга» с ее мотивами любви, брака, победы/ поражения, луны и шахматной метафорики: *Ведь ночи играть садятся в шахматы/ Со мной на лунном паркетном полу,/* <...> */И тополь — король. Я играю с бессонницей./ И ферзь — соловей. Я тянусь к соловью./И ночь побеждает, фигуры сторонятся./Я белое утро в лицо узнаю* (1915 г.).

[8] Русский текст этого предисловия (помеченный 1963 годом) впервые появился в Набоков 1967: 17-22, откуда и был скопирован (без пагинации) в Набоков 1979. В сноске к заглавию (*От автора*) сообщается, что предисловие было написано для английского издания (см. Набоков 1964: 7-10); в нем игра со словом «матовый», разумеется, отсутствует (как отсутствует она и в английском переводе «„Победы“», см. Аксенов 1979: 58), лишь отчасти компенсируясь каламбурным неологизмом «suicide, or rather suimate», и двуязычным каламбуром «my *morose* grandmaster», ср. «стекло, подернутое *морозом*» оригинала. Так как Аксенов, по его собственным словам, «Защиты Лужина» не читал, это значит, что свой «матовый» каламбур он не «угадал» в набоковском тексте 1930 г. (что тоже было бы интересно), а изобрел заново более или менее одновременно с самим Набоковым. О независимом интересе Аксенова к мотиву матовости свидетельствует пассаж в «Апельсинах из Марокко» (1962 г.), где «матово отсвечивает <...> яйцеобразная голова» мотоциклиста, «победно» (!) увозящего у рассказчика героиню.

[9] Возможно, что это игривая трансформация образа Пугачева из «Капитанской дочки», которого отличает черная борода, который замещает Петруше отца, является ему во сне и наяву и выводит его из ряда затруднений.

[10] Из тематически менее значимых сходств выделим дачу и веранду (гл. 1, 4, 6), комара, шмеля и ос (гл. 1, 4, 6), треснутую шахматную доску (гл. 1, 4), столицы, где Лужин «уже не раз бывал» (гл. 12), галстук (гл. 11) и встречу в купе экспресса (гл. 14).

[11] Аналогичную роль играют и героини «Камеры обскуры» и «Лолиты», а исключение составляет «Дар», кончающийся идеальным союзом поэта и читательницы, по отношению к которому ситуация в «Защите» является промежуточным звеном: героиня «очаровательна», она любит героя и заботится о нем и таким образом доказывает от противного безнадежность попыток примирить его с действительностью.

[12] Кстати, финал «Приглашения», где по исчезновении героя реальный мир рушится подобно театральной декорации, эмбрионально предвосхищен в размышлениях невесты Лужина о его несовместимости с миром ее семьи:

> «Она <...> примеряла его так и этак к родным<...> и эти воображаемые посещения кончались чудовищной катастрофой, Лужин неуклюжим движением плеча сшибал дом, как валкий кусок декорации, испускающий вздох пыли» (гл. 6).

Еще одно знаменательное предвестие «Приглашения» в «Защите» — «пушистый чертик, спускающийся, как паук», с лампы в квартире новобрачных (гл. 11); ср. игрушечного паука в камере Цинцинната, отсылающего уже вполне открыто к паукам Свидригайлова-Раскольникова.

[13] Мсье Пьер не только берет назад ходы и даже самый мат, но и обвиняет Цинцинната в мошенничестве, а затем смешивает фигуры и начинает новую игру — в гуся, где жульничает сам («... лез за костями под стол и вылезал, клянясь, что именно так они и лежали на полу»; гл. 13). В «Защите» ходы берут назад одноклассники и отец героя, но никто не жульничает. Зато беззастенчиво жульничает Остап Бендер (в гл. 34 «Двенадцати стульев» он крадет ладью, бросает фигуры в лицо партнеру, а доску — в лампу). В «Мастере и Маргарите» Воланд и Бегемот играют живыми (!) фигурами, причем первый играет совершенно, даже не глядя на доску, и выигрывает, а второй мошенничает (лезет под стол за конем, прячет его, подменяет фигуры и т. п.), но вынужден сдаться. Оба советских романа отличает (от Набокова) великолепный аморализм провокаторов — оппонентов истэблишмента (Бегемот представляет одну из ипостасей Воланда — именно ту, которой поручается издевательство над советской жизнью, что совпадает с одной из функций Остапа).

В «„Победе"» нет не только жульничества, но даже и возвращения ходов (Г. О. отвергает предложение Г-М): поединок поднят на символическую высоту, где неуместен дешевый фарс. Набоков, Булгаков и Ильф и Петров, каждый по-своему, отшучиваются от действительности, а Аксенов, придерживаясь «принципа реальности», уважает ее. В этом смысле особенно ценной находкой оказывается эффект незамеченного мата, позволяющий Г. О. совершить добросовестное насилие над истиной.

[14] Еще одна любопытная перекличка между двумя романами — мотив непрозрачного стекла в «Защите» и непрозрачность Цинцинната, являющаяся его главным преступлением в «Приглашении»; ср. Прим. 12.

[15] «Шахматная новелла» была написана Цвейгом в эмиграции (!), недалеко от Рио-де-Жанейро (!), в 1941 г., незадолго до самоубийства (!) писателя; в русском переводе появилась, в частности, непосредственно перед «„Победой"» («Собрание сочинений» Цвейга вышло в 1963 г.). Вопрос о возможном знакомстве Цвейга с «Защитой» сложнее: по-русски Цвейг не читал, но ему мог быть доступен французский перевод (Набоков 1934). Заметим, кстати, что кульминационный эпизод ложной победы и сумасшествия героя «Шахматной новеллы» может восходить и к аналогичному эпизоду в «Пиковой даме» Пушкина.

[16] Картина мира, представленная в «Победе», несколько отличается от обычной аксеновской. В рассказе почти нет ни физического действия и карнавальности, ни характерного аксеновского путешествия (если не считать движения поезда, забываемого после первой фразы), ни выпивки, ни секса (если не считать глубоко сублимированного желания захватить «поле любви h8»). Отсутствие любовной темы, тем более на фоне набоковских вещей (эротическим коннотациям шахмат в «Защите» соответствует в «Приглашении» сексуальная похвальба мсье Пьера, сопровождающая его игру с Цинциннатом и предвещающая его «овладение» Марфинькой), особенно значимо. Помимо общей сублимированности чисто мужского поединка двух протагонистов, оно может объясняться тем, что в аксеновской палитре, повидимому, есть место лишь одному типу женщины («симпатичной развратнице»), введение которого в рассказ смазало бы противопоставление между Г-М и Г. О.

[17] Этика пассивного сопротивления, не-сотрудничания с режимом, балансирования на грани между полным смирением и открытым вызовом — одна из важнейших тем либеральной литературы того времени, ср. например «Завтраки 43-его года» и «Маленький Кит, лакировщик действительности» Аксенова, «Летним днем» Искандера и т. п. Требуется поистине редкая моральная изощренность, чтобы понять, где кончается Беня и где начинается полиция — где кончается «сохранение нравственных мускулов нации» (Искандер) и начинается политика кукиша в кармане (см. Жолковский 1992a [1983] 35—64). Отметим, кстати, что двусмысленное поведение Г-М может читаться и как нерешительность на грани трусости, особенно в свете сходства с ситуацией в «Завтраках 43-го года» (ср. Майер 1971: 111—113, 123—128).

[18] Ср. у Пушкина: *Услышишь суд глупца/<...>/Иди, куда влечет тебя свободный ум.../<...>/Усовершенствуя плоды любимых дум,/Не требуя наград за подвиг благородный/.../Всех строже оценить умеешь ты свой труд./Ты им доволен ли, взыскательный художник?/Доволен? Так пускай толпа его бранит/И плюет на алтарь, где твой огонь*

горит... («Поэту»); *Обиды не страшась, не требуя венца,/Хвалу и клевету приемли равнодушно/И не оспоривай глупца* («Памятник»).

[19] Так, общий сюжет «Справки» и «Гюи де Мопассана» состоит в том, что литературный талант социально ущемленного рассказчика приносит ему обладание женщиной. Кстати, в «Мопассане» есть деталь, к которой, возможно, восходит целая сюжетная линия в «Затоваренной бочкотаре» — линия Халигалии (впрочем, по устному замечанию Аксенова, это неверно). У Бабеля:

> «Казанцев и проездом не бывал в Испании, но любовь к этой стране заполняла все его существо — он знал в Испании все замки, сады и реки».

У Аксенова:

> «Он [Дрожжинин] знал все диалекты этой страны <...> весь фольклор, всю историю, всю экономику, все улицы <...> все магазины и лавки на этих улицах, имена их хозяев и членов их семей, клички и нрав домашних животных, хотя никогда в этой стране не был».

Напомним, что Казанцев — книжный червь и мечтатель (недаром все его замки в Испании), по контрасту оттеняющий эротически напористого рассказчика, а Дрожжинин — пародийный вариант Г-М.

[20] Ср., напротив, сугубо внешнюю связь Лужина с его гардеробом: «он <...> сидел, одетый в новый костюм и украшенный дымчатым галстуком<...> и вежливо, если и не совсем впопад, поддакивал собеседнику» (гл. 11).

[21] Аналогичная сцена есть в фильме Куросавы «Красная борода», где герой — врач и в то же время мастер карате — сначала ломает, а затем вправляет кости напавшим на него хулиганам. Фильм демонстрировался в России в 60-е годы; его влияние на бр. Стругацких тем более вероятно, что один из них по образованию филолог-японист.

[22] Ср. вариацию на этот мотив 'незаинтересованной победы' в истории спасения острова Крыма от красных лейтенантом Бейли-Лэндом, действовавшим «без всякого классового сознания, без ненависти к победоносным массам, а только лишь из чистого любопытства<...> что получится» («Остров Крым», гл. 13). Распад советской империи в конце 1980-х годов в каком-то смысле соответствовал этому сценарию, ранее казавшемуся неосуществимым.

[23] Этот пассаж отсылает нас к гриновской романтике песенок англо-американского происхождения, популярных в молодежной советской субкультуре 1940—50-х (что отражено, в частности, в «Апельсинах из Марокко») и к «Бригантине» на слова Павла Когана, которая была неофициальным гимном студентов МГУ в 1950-60-е годы.

[24] Даже у Окуджавы, подлинно христианского поэта этого поколения, пристрастие к «потертым костюмам» и «стареньким туфелькам» сочетается с любовью к «кружевам», «камзолам» и изяществу «юных князей».

10. Окно у Пастернака

[1] Приведем другие характерные ремарки из пьесы:

> «На туманной плоскости запотелого окна, на которое уже навешена гардина, — отброшенная снаружи и увеличенная в размерах тень чьей-то головы. Потом другая. Какие-то двое попеременно поглядывают из сада» (537). «Снова на плоскости окна тени двух голов, сначала одной, потом другой. Потом окно тихонько отворяется, и через него влезают Костыга и Лешка Лешаков» (549). «В помещение проникают отдельные неизвестные в армяках и шапках, стараясь затеряться в толпе и не выделяться из нее. Кто-то отворяет то одно окно, то другое, и они долго простаивают настежь. За деревьями парка появляются два-три огонька, все время движущиеся из стороны в сторону. Граница между домом и улицей стирается. Ее все время старается восстановить нечеловеческими усилиями и без успеха Прохор» (555).

Ср. противоположно направленное, но столь же 'революционное' движение в «Спекторском»: *разбив окно ударом каблука,/Она перелетает в руки черни/И на ее руках за облака.*

[2] В «Докторе Живаго» образ кабинета с окном во всю стену становится своего рода символом поэтического творчества и даже получает сюжетное развитие: поэт, alter ego Пастернака, сначала завидует хозяину кабинета, а затем сам вступает во владение им и создает там свои знаменитые стихи (Пастернак 3: 272-3; 424; 430).

> «<...> зять и тесть прошли через темный директорский кабинет <...>
>
> В нем было широкое цельного стекла окно во всю стену, возвышавшееся над оврагом. Из окна, насколько успел заметить доктор еще вначале, пока было светло, открывался вид на далекое заовражье и равнину <...> У окна стоял широкий, также во всю стену стол проектировщика <...>
>
> Теперь, минуя кабинет, Юрий Андреевич снова с завистью отметил окно с обширным видом, величину и положение стола и поместительность хорошо обставленной комнаты <...>
>
> — Какие у вас замечательные места. И какой у вас кабинет превосходный, побуждающий к труду, вдохновляющий <...>».
>
> «<...> И опять, как когда-то, Юрий Андреевич застыл, как вкопанный, на пороге кабинета, любуясь его поместительностью и удивляясь ширине и удобству рабочего стола у окна».
>
> «<...> Юрия Андреевича окружала блаженная, полная счастья, сладко дышащая жизнью тишина. Свет лампы спокойной желтизной падал на белые листы бумаги и золотыми бликами плавал на поверхности чернил внутри чернильницы. За окном голубела зимняя ночь. Юрий Андреевич шагнул в соседнюю холодную и неосвещенную комнату, откуда было виднее наружу, и посмотрел в окно. Свет полного месяца стягивал поляну осязательной вязкостью яичного белка или клеевых белил. Роскошь морозной ночи была непередаваема. Мир был на душе у доктора. Он вернулся в светлую, тепло истопленную комнату и принялся за писание».

[3] Ср. статью № 2 наст. книги, п. 4. 3. 1.

[4] Имеется высказывание Пастернака, свидетельствующее о том, что он сам считал «вычитание» различий правомерной операцией и полагал, что в случае подлинного искусства в результате такого вычитания получается именно содержательная, а не чисто формальная величина:

> «Если взять великий роман прошлого столетия <...> если разобрать величайших — Достоевского, Толстого, Диккенса, Флобера — если из ткани такого романа, скажем, «Мадам Бовари», постепенно вычесть одно за другим действующие лица, их развитие, ситуации, события, фабулу, тему, содержание <...> после такого вычитания от второсортной развлекательной литературы ничего не останется. Но в названном произведении <...> останется самое главное: характеристика реальности как таковой почти как философской категории, как звена <...> духовного мира, которые вечно сопутствуют жизни и окружают ее» (Письмо Ст. Спендеру 22 августа 1959 г.; Пастернак 1990: 363).

[5] Ср. постановку этой проблемы в Якобсон 1987 [1937]: 145 (см. статью № 11 наст. книги, п. 2).

[6] Из письма к Ю. М.Кейдену. 22 августа 1958 г., (Пастернак 1990: 354).

[7] Против аналогии «любимые идеи автора — грамматические значения языка» можно возразить, что грамматические значения в языке незаметны и редко представляют собой семантический центр высказывания, тогда как в искусстве постоянные темы и мотивы, как правило, являются поэтической сутью произведения. Но художественные произведения лучше сравнивать не с практической речью, а с текстами в учебниках, специально предназначенными для закрепления в сознании обучающегося определенных грамматических категорий. Так, в уроке и упражнениях на тему «Плюсквамперфект» большинство предложений будут иметь своим смысловым ядром «идею» плюсквамперфекта.

[8] В описании инвариантов Пастернака и некоторых их разновидностей мы во многом следуем за работами Якобсон 1987 [1935]: 324—338, Нильсон 1959, Синявский 1965, Лотман 1969.

[9] Более или менее «чистое», независимое совмещение метафоры и, скажем, зацепления можно было бы усмотреть в одном из предыдущих примеров: *И треплет речку веткой по щеке*, если бы он имел более «сырой» вид: **И задевает веткой за щеку реки*; введение глагола «треплет», являющееся результатом направленного изменения сочетаемости можно считать приемом, применяемым на более поздней стадии порождения текста. В нашей искусственной строчке физический контакт ('зацепление', реализуемое 'задеванием') совершенно независим от метафоры 'водная гладь — щека реки'.

[10] Ср. в «Докторе Живаго»:

> «Они думали, как другие напевают. Они любили друг друга не из неизбежности, «не опаленные страстью», как это ложно изображают. Они любили друг друга потому, что так хотели все кругом: земля под ними, небо над их головами, облака и деревья. Их любовь нравилась окружающим еще, может быть, больше, чем им самим. Незнакомым на улице, выстраивающимся на прогулке далям, комнатам, в которых они селились и встречались.
>
> Ах, вот это ведь и было главным, что их роднило и объединяло! Никогда, никогда, даже в минуты самого дарственного, беспамятного счастья не покидало их самое высокое и захватывающее: наслаждение общей лепкою мира, чувство отнесенности их самих ко всей картине, ощущение принадлежности к красоте всего зрелища, ко всей вселенной» (Пастернак 3: 494).

[11] Разные тексты могут получаться как в силу простой синонимической гибкости естественного языка, никак поэтически не использованной, так и за счет различий в художественной организации плана выражения естественного языка, то есть, за счет различных конструкций на уровне синтаксиса, фонетики и т. п., нагруженных выражением темы. Так, использование разных конструкций, выражающих тему контакта средствами фонетической техники (см. п. 2. 1. 1), может давать разные поэтические реализации одного «подстрочника».

[12] Образ 'пролома в заборе', повидимому, привлекает Пастернака как готовый предмет, совмещающий нужное ему 'отверстие в ограде' (т. е., еще один вариант окна, двери, калитки и т. п.) с существенным для него мотивом обыденной, непритязательной, провинциальной жизни (таковы любимые им *дворы, задворки, женщины в дешевом затрапезе* и т. п.).

11. 'Превосходительный покой' Пушкина

[1] Мы, однако, сосредоточимся на пушкинской лирике, в основном, зрелого периода (после 1822 г.).

2 Пример описания отдельного инвариантного мотива — мотива 'окна' у Пастернака — и соображения о принципах подобного описания см. в Жолковский 1978, а также в статье № 10 наст. книги.

[3] В терминах ПМ Пушкина это 'хронологическая смена изменчивых состояний победителя неизменными', т. е. также одна из форм 'перевеса неизменности'.

[4] Правда, намеком дано пространственное соотношение 'верх/низ' (*над*); о роли элемента 'верх' в конкретизации 'превосходительного покоя' речь идет в пп. 5.1, 6.3.

[5] Более слабый, а потому пограничный с 'превосходительным покоем', случай 'использования господства' — в финале «Обвала», где по «ледяному своду» над Тереком происходит 'движение' (*И путник шел и влекся вол/И своего верблюда вел/Степной купец* (3: 97). Оно, однако, никак не направлено против ревущего внизу Терека и вообще призвано иллюстрировать, прежде всего, 'прочность' (т. е. 'неизменность') «свода», т. е. не столько 'движение', сколько его 'возможность'.

[6] Впрочем, такое перекрестное совмещение — не столь уж уникальное явление в ПМ Пушкина — оно связано с общей установкой на амбивалентность, объективность, интерес к «проигрыванию» всех возможных комбинаций имеющихся признаков; укажем хотя бы на перекрестное наложение 'побед' в разных планах, упомянутое в п. 3. Характерный случай перекрестного совмещения может быть усмотрен в психологической зоне. «Нормальной» проекцией 'неизменности' здесь служит 'бесстрастие', а 'изменчивости' — 'страсть' (примеры очевидны). Но достаточно широко представлено и обратное — перекрестная проекция 'иго страстей/свобода через равнодушие и отчужденность'; вспомним, например, (6) с характерным *их* [страстей] *мятежной власти*, а также частое у Пушкина клише *раб страстей*. Во всех этих случаях на психологическую пару 'страсть/бесстрастие', где левый член представляет 'изменчивость', а правый 'неизменность', перекрестно наложена социальная пара 'неволя/свобода', где, наоборот, левый член представляет 'неизменность', а правый — 'изменчивость'. При этом позитивно оценивается правый член ('свобода равнодушия').

«Проигрывается» у Пушкина и вариант с противоположным распределением оценок того же перекрестного наложения — ср. ситуации типа

(i) позитивное подчинение страстям, гарантирующее покой и даже неприступность: *Стократ блажен, кто предан вере,/Кто, хладный ум угомонив,/Покоится в сердечной неге* /<...>/ *Но жалок тот, кто все предвидит,/Чья не кружится голова*... (6: 94-95); *С той поры, сгорев душою,/Он* [т. е. рыцарь бедный, влюбленный в пречистую деву] *на женщин не смотрел* /<...>/ *С той поры стальной решетки* [sic!] /*Он с лица не подымал*... (3: 161-2).

[7] О смехе как об агрессивно-отчужденной позиции см. Кестлер 1967.

[8] 'Милость, милосердие' вообще один из характерных мотивов, связанных с комплексом 'превосходительного покоя'; см. ситуацию (44); ср. об этом мотиве Лотман 1988 [1962].

[9] Отметим изысканное совмещение 'верха', 'движения' и 'неподвижности' в таком готовом предмете, как 'парение орла'.

[10] Именно возможность стяжать его таким способом опровергается образами Сальери, Барона и царя Бориса, разительно сходных между собой (многочисленны почти буквальные совпадения реплик) и одинаково противопоставленных «счастливцам праздным» — Моцарту, Альберу, Самозванцу. Пожалуй, единственный пример героя, успешно стяжавшего 'превосходительный покой', это Сильвио (еще один сальерист, противопоставленный своему моцартианцу — графу Б***). Он достигает совершенства в стрельбе путем упорных тренировок (ср. Сальери, придавшего «сухую беглость пальцам»), но в решающий момент отказывается использовать свое право на выстрел: «Я видел твое смятение, твою робость, <...> с меня довольно» (8: 74) и тем самым достигает 'превосходительного покоя', так сказать, превращаясь из Сальери в Моцарта. Вспомним, что Барон, прокламирующий такой же отказ от использования своего могущества, в действительности действует репрессивно — аналогично медному всаднику в кульминации поэмы. Недаром «Повести Белкина» иногда трактуются как сознательная игра Пушкина с собственным ПМ и выворачивание его наизнанку.

Заметим, что в терминах нашего описания ПМ Пушкина 'рационализм, расчет, методичность' сальеристов естественно считать разновидностью таких начал, как 'неизменность, упорядоченность, мера'.

[11] Более конкретные мотивировки 'добровольно-вынужденного отказа' опять-таки бывают разными: Татьяна отказывается из верности долгу и недоверия к Онегину; герой «Я вас любил...» — ради блага героини и из своего рода обидчивой гордости; Дженни и Шенье — из чисто альтруистических чувств и благодаря вере в посмертную жизнь; и т. д.

[12] Стоит обратить внимание на разительное сходство фрагментов (34) и (35), обращенных к столь разным адресатам (соответственно Чаадаеву и кн. Юсупову). Не сводясь к 'неиспользованию' и его мотивировке, оно проявляется также в организации мизансцены (взгляд из комнаты за окно, ср. в (20) «из-за угла»), в мотивах насмешливой улыбки, невовлеченности в «толки» толпы, и ряде других. Ясно, что дело здесь не в свойствах адресатов, а в инвариантах поэтического мира автора, — так же как при сходном изображении любви в стихах к разным женщинам.

13 Если в «Кавказе» учитывать не только «тучи», но и низвергающиеся сквозь них «водопады», то этажей оказывается даже четыре. Что касается мотива (37) 'выход из-под гнета обстоятельств', то в финале стихотворения он проведен совершенно недвусмысленно: речь заходит о «громадах», теснящих Терек, а в отброшенных последних строках уже прямо говорится о «буйной вольности», которую тяготят «законы», «власть», «чуждые силы» и т. п., метафорой чего и служит теснимый Терек.

14

> «Вот и Арпачай, сказал мне казак. Арпачай! наша граница! Я поскакал к реке с чувством неизъяснимым<...> я<...> никогда еще не вырывался из пределов необъятной России. Я весело въехал в заветную реку, и добрый конь вынес меня на турецкий берег. Но этот берег был уже завоеван; я все еще находился в России». (8: 463)

Заметим, что этот новеллистический провал — не что иное, как сюжетный способ манифестации 'модальности, оптативности, нереальности' ситуации 'превосходительного покоя'.

15 Ср. совершенно аналогичную перемену точки зрения с 1-ого лица на 3-е в (41): *Я молю <...> к телу Дженни ты своей <...> следуй издали за ней.*

16 Подробнее о 'превосходительном покое' и выразительной технике в «Я вас любил...» см. Жолковский 1977а.

17 Еще одна оговорка: 'неиспользование превосходства' выражено в сценах 'конной езды' очень слабо — человек все-таки едет, хотя и, так сказать, пассивно, не по своей воле. О соотношении ситуаций 'конь и всадник' с мотивом 'превосходительного покоя' и об их выразительной структуре см. подробнее Жолковский 1977б.

12. Черты поэтического мира Ахматовой

1 Цит. по: Тименчик, Топоров, Цивьян 1978: 223.

2 Чуковский 1921: 25.

3 В качестве примера описания такого типа сошлемся на нашу статью о поэтике М. Зощенко, в которой множество сюжетов, мотивов и образов автора возводится к одной теме — широко понимаемому понятию 'некультурности' (см. «Энциклопедия некультурности» в Жолковский и Щеглов 1986: 53-84). Применить такую схему к Ахматовой было бы весьма трудно.

4 Чуковский 1921: 26.

5 Липкин 1969: 5.

13. Приложение. Основные понятия модели

1 Известно, что Пушкин сознательно задавался целью создать средства для изображения психологии любовных переживаний (*Что делать! Повторяю вновь:/Доныне дамская любовь/Не изъяснялася по-русски;* «Евгений Онегин» 3, 26).

2 См. Жолковский 1977а, 1978, 1980а, б, Щеглов 1962, 1975, Жолковский и Щеглов 1978а, б, 1980а, 1982.

3 Способность того или иного ПВ утяжелять или облегчать структуру можно считать особым аспектом присущего ему выразительного эффекта. Утяжеление в целом сродни «остранению» формалистов, облегчение — «мотивировке» (или «натурализации», говоря на языке западной литературной теории).

4 ВЭ, характерные для того или иного приема, фактически содержатся в его формальном определении или в том неформальном описании логики выразительности этого ПВ, которое следует за определением.

5 Этот вывод — упрощенное изложение разбора, принадлежащего Л.С. Выготскому (1965: 191—211).

[6] Менее тесным — а потому менее четко метафоричным — было бы, скажем, альтернативное совм: 'в центре девы несут Вишну, а рамку картины образуют маленькие фигуры царских слонов'.

[7] Об удивлении Пушкина по этому поводу известно со слов Е. Н. Мещерской (Карамзиной), которые любил вспоминать Лев Толстой (Гусев и Мишин 1955, 1: 344, 2:179).

[8] Вывод имитирует логику мышления художника; логика же читательского восприятия (и исследовательской мысли) фиксируется процедурой, обратной к выводу, — «вычитанием» ПВ из текста.

[9] «Подгоняется» под текст и сама формулировка темы, ибо тема, по определению, — не что иное, как конструкт, из которого закономерно выводится все, что наблюдается в тексте. Эта точка, в которой пересекаются связи, идущие от всех компонентов текста, подобна замковому камню, на котором держится весь располагающийся под ним свод. Поэтому мысль, что вывод это запись соответствия между темой и текстом, можно переформулировать так: вывод это запись соответствий между компонентами текста, использующая для фиксации условную исходную точку — тему.

[10] Как показал Б. А. Успенский (1973), из «г» = [g] и «г» = [h] в стихотворении построена также и эффектная фонетическая (т. е. орудийная) конструкция.

ЛИТЕРАТУРА

Аксенов 1979 — Vasily Aksenov. The Steel Bird and Other Stories. Ann Arbor: Ardis.

Барт 1970 — Roland Barthes. Mythologies. Paris: Editions du Seuil.

Бахтин, М. М. 1972. Проблемы поэтики Достоевского. Изд. 3-е. М.: Художественная литература.

Берковский, Н. Я. 1969. Чехов: от рассказов и повестей к драматургии. — В его кн.: Литература и театр. М., Искусство: 48—184.

Бицилли, П. 1926. Этюды о русской поэзии. Прага.

Благой, Д. Д. 1931. Социология творчества Пушкина. М.: Мир.

Бочаров, С. Г. 1971. «Война и мир» Л. Н. Толстого. — В кн.: Три шедевра русской классики. М.: Художественная литература.

Бочаров, С. Г. 1974. Поэтика Пушкина. М.: Наука.

Брюсов, В. Я. 1990. Ответ. — В кн.: В. Я. Брюсов. Среди стихов. М., Советский писатель: 41—44.

Варпаховский, Л. 1967. Заметки прошлых лет. — В кн. Встречи с Мейерхольдом, М., Искусство: 459—79.

Виннер 1963 — Thomas G. Winner. Myth as a Device in the Works of Chekhov. — In: Myth and Symbol: Critical Approaches and Applications, B. Slote ed., University of Nebraska Press.

Виноградов, В. В. 1976. Избранные труды. Поэтика русской литературы. М.: Наука.

Ворагиниус 1967 — Jacques de Voragine. La legende dorée. Vol. 2. Paris: Garnier-Flammarion.

Выготский, Л. С. 1965. Психология искусства. М.: Искусство.

Вяземский, П. А. 1982. Разговор между Издателем и Классиком. — В кн.: П. А. Вяземский. Сочинения в двух томах. Том 2. М.: Художественная литература, 94—99.

Галаал и Анджеевский 1956 — Muuse Galaal and B. W. Andrzejewski. Hikmad Soomaali. London: Oxford University Press.

Гаспаров, М. Л. 1979. Сюжетосложение греческой трагедии. — В кн.: Новое в современной классической филологии, С. С. Аверинцев ред., М., Наука: 126—66.

Гершензон, М. О. 1919. Мудрость Пушкина. М.: Книгоиздательство писателей.

Гершензон, М. О. 1922. Гольфстрем. М.: Шиповник.

Гершензон, М. О. 1926. Статьи о Пушкине. М.: ГАХН.

Гриб, В. Р. 1956. Избранные работы. М.: Художественная литература.

Грин 1965 — Militsa Green. Pushkin and Sir Walter Scott. — «Forum for Modern Language Studies» 1(3): 207—215.

Гусев, Н. Н. и В. С. Мишин, ред. 1955. Л. Н. Толстой в воспоминаниях современников. Тт. 1, 2. М.: Гослитиздат.

Довлатов, Сергей. 1983. Марш одиноких. Holyoke, Ma: New England Publishing Co.

Женетт 1968 — Gerard Genette. Langage poétique, poétique du langage. — «Information sur les sciences sociales» 7 (2).

Жирмунский, В. М. 1975 [1921]. Композиция лирических стихотворений. — В его кн.: Теория стиха, Л., Советский писатель: 433—538.

Жолковский, А. К. 1962. Об усилении. — В кн.: Структурно-типологические исследования, Т. Н. Молошная ред., М., Ин-т Славяноведения АН СССР: 167—71.

Жолковский, А. К. 1967. Deus ex machina. — «Труды по знаковым системам» 3: 146—55.

Жолковский, А. К. 1970а. Порождающая поэтика в работах С. М. Эйзенштейна. — В кн.: Sign, Language, Culture, A. J. Greimas *et al.* eds., The Hague, Mouton: 451—68 (а также в наст. книге).

Жолковский, А. К. 1970б. Сомалийский рассказ «Испытание прорицателя». Опыт порождающего описания. — «Народы Азии и Африки» 1970, 1: 104—15.

Жолковский, А. К. 1977а. Разбор стихотворения Пушкина «Я вас любил...» — «Известия АН СССР. Серия литературы и языка» 36 (3): 252-63 (расширенный вариант — в «Russian Literature» 7 [1979]: 1—25).

Жолковский 1976б — On Three Analogies Between Linguistics and Poetics. — «Poetics» 6: 77—106 (русский вариант — «Семиотика и информатика» 10 [1978]: 3—31).

Жолковский, А. К. 1978. Место окна в поэтическом мире Пастернака. — «Russian Literature» 6 (1): 1—38 (а также в наст. книге).

Жолковский, А. К. 1980а. Инварианты и структура поэтического текста. Пастернак. — В кн.: Жолковский и Щеглов 1980а: 205—43.

Жолковский, А. К. 1980б. Инварианты и структура текста. II. Мандельштам: «Я пью за военные астры...» — «Slavica Hierosolymitana» 4: 159—84.

Жолковский, А. К. 1992а. Блуждающие сны. Из истории русского модернизма. М.: Советский писатель.

Жолковский, А. К. 1992б. Поэтика Эйзенштейна — диалогическая или тоталитарная? — «Киноведческие записки». 16: 118—36.

Жолковский, А. К. и И. А. Мельчук. 1967. О семантическом синтезе. — «Проблемы кибернетики» 19 (1967): 177—238.

Жолковский, А. К. и Ю. К. Щеглов. 1967а. Из предыстории советских работ по структурной поэтике. — «Труды по знаковым системам» 3: 367—77.

Жолковский, А. К. и Ю. К. Щеглов. 1967б. Структурная поэтика — порождающая поэтика. — «Вопросы литературы» 1967, 1: 74—89.

Жолковский, А. К. и Ю. К. Щеглов. 1973, 1974. К описанию смысла связного текста. III, IV. Приемы выразительности, чч. 1, 2. — «ПГЭПЛ» 39, 49. М.: Ин-т Русского Языка АН СССР.

Жолковский, А. К. и Ю. К. Щеглов. 1975. К понятиям «тема» и «поэтический мир». — «Труды по знаковым системам» 7: 143—67.

Жолковский, А. К. и Ю. К. Щеглов. 1976а. Poetics as a Theory of Expressiveness. — «Poetics» 5 (3): 207—46.

Жолковский, А. К. и Ю. К. Щеглов. 1976б. Математика и искусство. М.: Знание.

Жолковский, А. К. и Ю. К. Щеглов. 1977. К описанию приема выразительности варьирование. — «Семиотика и информатика» 9: 106—50.

Жолковский, А. К. и Ю. К. Щеглов. 1978а. К описанию смысла связного текста. VIII, чч. 1—3. «Война и мир» для детского чтения. Инвариантная тематико-выразительная структура детских рассказов Л. Н. Толстого. — «ПГЭПЛ», 104-106. М.: Ин-т Русского языка АН СССР.

Жолковский, А. К. и Ю. К. Щеглов. 1978б. Разбор одной авторской паремии. — В кн.: «Паремиологический сборник. Пословица. Загадка (Структура, смысл, текст)», Г.Л. Пермяков ред., М., Наука: 163—210.

Жолковский, А. К. и Ю. К. Щеглов. 1980а. Поэтика выразительности. Сборник статей. Wien: «Wiener Slawistischer Almanach» (Sonderband 2).

Жолковский, А. К. и Ю. К. Щеглов. 1980б. О приеме выразительности предвестие. — В их кн. 1980а: 13—45.

Жолковский, А. К. и Ю. К. Щеглов. 1980в. Выразительная конструкция «Затмение» и ее место в инвариантной структуре детских рассказов Л. Н. Толстого. — В их кн. 1980а: 115—44 (а также в наст. книге).

Жолковский, А. К. и Ю. К. Щеглов. 1982. Ex ungue leonem: инварианты Толстого и структура его детских рассказов. — «Russian Literature» 11 (1): 19—48.

Жолковский, А. К. и Ю. К. Щеглов. 1986. Мир автора и структура текста. Статьи о русской литературе. Tenafly, N. J.: Эрмитаж.

Жолковский и Щеглов 1987 — Yuri K. Shcheglov, Alexander K. Zholkovsky. Poetics of Expressiveness: a Theory and Applications. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins Publishing Co.

Жордис 1987 — Christine Jordis. Sherlock Holmes et l'inconscient victorien. — «Magazine litteraire», no. 241, 30—31.

Жуков, А. А. и Е. С. Котляр ред. 1976. Сказки народов Африки. М.: Наука.

Иванов, В. В. 1976. Очерки по истории семиотики в СССР. М.: Наука.

Изер 1978 — Wolfgang Iser. The Implied Reader. Baltimore and London: The Johns Hopkins University Press.

Кестлер 1967 — Arthur Koestler. The Act of Creation. London: Pan.

Кретьен де Труа 1970 — Chretien de Troyes. Le roman de Perceval, publié par W. Roach. Paris: Minard.

Кросман 1987 — Robert Crosman. How Readers Make Meaning. — In: Theories in Praxis, Shirley F. Staton ed., Philadelphia: The University of Pennsylvania Press.

Левин, Ю. И. 1966. О некоторых чертах плана содержания в поэтических текстах. — В кн.: «Структурная типология языков», В. В. Иванов ред., М., Ин-т Славяноведения АН СССР: 199—215.

Лежнев, А. 3. 1966. Проза Пушкина. Изд. 2-е. М.: Художественная литература.

Лентриккиа 1980 — Frank Lentricchia. After the New Criticism. Chicago: University of Chicago Press.

Лимонов, Эдуард. 1983. Подросток Савенко. Париж: Синтаксис.

Липкин С. 1969. Восточные строки Анны Ахматовой. — В кн.: А. Ахматова. Классическая поэзия Востока. М.: Художественная литература.

Лихачев, Д. С. 1968. Внутренний мир литературного произведения. — «Вопросы литературы» 8.

Лотман, Ю. М. 1968. Анализ двух стихотворений. — «Тезисы Летней школы по вторичным моделирующим системам. Кяэрику, 10-20 мая 1968 г.», Тарту, ТГУ: 194—224.

Лотман, Ю. М. 1969. Стихотворения раннего Пастернака и некоторые вопросы структурного изучения текста. — «Труды по знаковым системам» 4: 206—38.

Лотман, Ю. М. 1970. Структура художественного текста. М.: Искусство.

Лотман, Ю. М. 1988 [1962]. Идейная структура «Капитанской дочки». — В его кн.: В школе поэтического слова. Пушкин. Лермонтов. Гоголь, М., Просвещение: 107—24.

Мазель, Л. А. 1952. О мелодии. М.: Государственное музыкальное издательство.

Мазель, Л. А. 1965. О системе музыкальных средств и некоторых принципах художественного воздействия музыки. — В кн.: «Интонация и музыкальный образ», М., Советский композитор: 225—65.

Мазель, Л. А. 1966. Эстетика и анализ. — «Советская музыка» 12: 20—30.

Мазель, Л. А. и В. А. Цуккерман. 1967. Анализ музыкальных произведений. М.: Музыка.

Майер 1971 — Priscilla Meyer. Aksenov and Soviet Prose of the 1950s and 1960s. Princeton University Ph. D. Ann Arbor, Mich.: University Microfilms, a XEROX Co.

Мельчук, И. А. 1974. Опыт теории лингвистических моделей «Смысл —Текст». М.: Наука.

Мельчук 1981 — Igor A. Mel'čuk. — Meaning-Text Models: A Recent Trend in Soviet Linguistics. — «Annual Review of Anthropology» 10: 27—62.

Минц, З. Г. 1967. Частотный словарь «Стихов о прекрасной даме» А. Блока и некоторые замечания о структуре цикла. — «Труды по знаковым системам» 3: 209—23.

Набоков, Владимир. 1930. Защита Лужина. Берлин: Слово.

Набоков 1934 — Vladimir Nabokoff. La course du fou. Paris: Fayard.

Набоков 1964 — Vladimir Nabokov. The Defense. New York: G. P. Putnam's Sons (and London: Weidenfeld and Nicholson).

Набоков, Владимир. 1967. Защита Лужина. Paris: Editions de la Seine.

Набоков, Владимир. 1979. Защита Лужина. Ann Arbor: Ardis.

Набоков 1980 — Vladimir Nabokov. Lectures on Literature. New York: Harcourt, Brace, Jovanovich.

Найт 1980 — Stephen Knight. Form and Ideology in Crime Fiction. Bloomington: Indiana University Press.

Нижний, В. 1958. На уроках режиссуры С. М. Эйзенштейна. М.: Искусство.

Нильсон 1959 — Nils Ake Nilsson. Life as Ecstasy and Sacrifice. Two Poems by Boris Pasternak. — «Scando-Slavica» 5: 180—98.

Палиевский, П. В. 1974. О структурализме в литературоведении. — В его кн.: «Пути реализма. Литература и теория». М., Современник: 31—52.

Пастернак, Борис. 1990. Борис Пастернак об искусстве. М.: Искусство.

Пастернак, Борис. 1989-1991. Собрание сочинений в пяти томах. М.: Художественная литература.

Пермяков, Г. Л. 1979. Пословицы и поговорки народов Востока. М.: Наука.

Планк 1966 — Pasternak's Lyric. A Study of Sound and Imagery. The Hague: Mouton.

Планк 1972 — Readings of «My Sister Life». — «Russian Literature Triquarterly» 2: 323—37.

Полякова С., сост. 1960. Поздняя греческая проза. М.: Художественная литература.

Пропп, В. Я. 1946. Исторические корни волшебной сказки. Л.: Издательство ЛГУ.

Пропп, В. Я. 1969 [1928]. Морфология сказки. М.: Наука.

Пушкин, А. С. 1937—1949. Полное собрание сочинений в 16 томах. М.: АН СССР.

Реуван 1987 — Rene Reouven. L'art de la logique. — «Magazine littéraire» 241: 28—30.

Свифт, Джонатан. 1947. Путешествия Гулливера. М.: ОГИЗ.

Синявский, А. 1965. Поэзия Пастернака. — В кн.: Борис Пастернак. Стихотворения и поэмы. М., Советский писатель: 9-62.

Скафтымов А. П. 1972. Тематическая композиция романа «Идиот». — В кн.: А. П. Скафтымов. Нравственные искания русских писателей. М., Художественная литература: 23—87.

Смирнов, И. П. Художественный смысл и эволюция поэтических систем. М.: Наука.

Стрейзанд 1982 — Barbra Streisand in an Interview Given to Chaim Potok. — «Esquire» 10 (October).

Тарановский 1976 — Kiril Taranovsky. Essays on Mandel'štam. Cambridge, Mass.: Harvard University Press.

Тименчик, Р. Д., Топоров, В. Н., Цивьян, Т. В. 1978. Ахматова и Кузьмин. — «Russian Literature» VI/3: 213—305.

Толстой, Л. Н. 1951 [1898] Что такое искусство? — В его кн. Полное собрание сочинений в 90 томах, том 30, М., ГИХЛ: 27—203.

Томашевский, Б. В. 1927. Теория литературы. М.: Госиздат.

Тынянов, Ю. Н. 1977 [1929]. Промежуток. — В его кн.: «Поэтика. История литературы. Кино». М., Наука: 168—95.

Успенский, Б. А. 1973. Фонетическая структура одного стихотворения Ломоносова. — В кн.: «Semiotyka i struktura tekstu», M.-R. Mayenowa ed., Wroclaw, Ossolineum: 103—29.

Фиш 1980 — Stanley Fish. Is There a Text in This Class? Cambridge, Mass. and London, England: Harvard University Press.

Ходасевич, Владислав. 1982. Избранная проза. New York: Russica.

Хомский 1965 — Noam Chomsky. Aspects of the Theory of Syntax. Cambridge, Mass: MIT Press.

Чехов, А. П. 1974—1982. Полное собрание сочинений и писем в 30 томах. Серия первая: Сочинения. М.: Наука.

Чуковский, К. И. 1921. Ахматова и Маяковский. — «Дом искусств» 1: 23—42.

Шкловский, Виктор. 1929. О теории прозы. М.: Федерация.

Щеглов, Ю. К. 1962. Некоторые черты структуры «Метаморфоз» Овидия. — В кн.: Структурно-типологические исследования, Т. Н. Молошная ред., М., Ин-т Славяноведения АН СССР: 155—66.

Щеглов, Ю. К. 1970. «Матрона из Эфеса». — В кн.: Sign, Language, Culture, A. J. Greimas *et al.* eds., The Hague, Mouton: 591—600.

Щеглов 1975 — Yuri K. Shcheglov. Towards a Description of Detective Story Structure. — «Russian Poetics in Translation», 1, Colchester, University of Essex: 51—77.

Щеглов 1979 — Yuri K. Shcheglov. The Poetics of Moliere's Comedies. — «Russian Poetics in Translation» 6, Colchester: University of Essex.

Щеглов, Ю. К. 1980. Тема, текст, поэтический мир («Sur une barricade» В. Гюго) — «Neue Russische Literatur» 2—3 (1979—1980): 257—80.

Щеглов, Ю. К. 1990. Романы Ильфа и Петрова. Wien: «Wiener Slawistischer Almanach». Sonderband 26.

Щерба, Л. В. 1957. Опыты лингвистического толкования стихотворений. I. «Воспоминание» Пушкина. — В его кн.: «Избранные работы по русскому языку». М., Учпедгиз: 26—44.

Эйхенбаум, Б.М. 1974. Лев Толстой: семидесятые годы. Л.: Художественная литература.

Эйзенштейн, С.М. 1955. Примеры изучения монтажного письма. — «Искусство кино» 4: 75—96.

Эйзенштейн, С. М. 1964—1971. Избранные произведения в шести томах. М.: Искусство.

Эткинд, Е. Г. 1970. Разговор о стихах. М.: Детская литература.

Эткинд, Е. Г. 1973. Русские поэты-переводчики от Тредиаковского до Пушкина. Л.: Наука.

Эшенбах 1979 — Wolfram von Eshenbach. Parzival, übersetzt von W. Mohr. Goppingen: Kummerle Verlag.

Якобсон 1973 — Roman Jakobson. Qu'est-ce que la poésie? — In his «Questions de poétique», Paris, Seuil: 113—26.

Якобсон, Роман. 1987. Работы по поэтике. М.: Прогресс.

Якубович Д. П. 1928. Реминисценции из В. Скотта в «Повестях Белкина». — «Пушкин и его современники» 37: 100—18.

Якубович Д. П. 1939. «Капитанская дочка» и романы В. Скотта. — «Временник Пушкинской комиссии» 4—5. М.-Л., АН СССР: 165—97.

ИМЕННОЙ УКАЗАТЕЛЬ

ПРЕДМЕТНЫЙ УКАЗАТЕЛЬ

СОДЕРЖАНИЕ

А.К.Жолковский, Ю.К.Щеглов

РАБОТЫ ПО ПОЭТИКЕ ВЫРАЗИТЕЛЬНОСТИ
Инварианты — Тема — Приемы — Текст

Редактор *Н.Н.Попов*
Художественный редактор *В.К.Кузнецов*
Технический редактор *А.В.Красновская*
Корректор *В.В.Евтюхина*

ИБ № 18985
ЛР № 060775 от 25.02.92. Подписано в печать 31.01.96.
Формат 60×90 1/16. Бумага офсетная. Печать офсетная.
Усл.печ.л. 21,5. Усл.кр.отт. 21,75. Уч.изд.л. 28,37.
Тираж 3000 экз. Заказ № 9
С 003. Изд. № 47850

А/О Издательская группа «Прогресс»
119847, Москва, Зубовский бульвар, 17

А/О Издательская группа «Прогресс»
отпечатано в цехе оперативной полиграфии.
119847, Москва, Зубовский бульвар, 17